DIE LIEDFORMEN

IN DEN

CHANSONS DU XVE SIÈCLE

(ÉD. G. PARIS)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GESAMTUNIVERSITÄT JENA

VON

ELISABETH HELDT

AUS KÖNIGSBERG I. PR.

HALLE A. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS G. M. B. H.

1916

DIE LIEDFORMEN

IN DEN

CHANSONS DU XVE SIÈCLE

(ÉD. G. PARIS)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GESAMTUNIVERSITÄT JENA

VON

ELISABETH HELDT

AUS KÖNIGSBERG I. PR.

HALLE A. S.

VON EHRHARDT KARRAS G. M. B. H.

1916

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Dr. Gelzer.

Jena, den 19. Dezember 1914.

Prof. Dr. Sommer
derz. Dekan.

Mit Genehmigung der Fakultät erscheint als Dissertation nur der erste Teil der Arbeit. Das Ganze erscheint als Buch im Verlag von Max Niemeyer in Halle (Saale).

Dem Andenken meines Vaters

Literaturverzeichnis.

Bartsch, Karl, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen.* Leipzig 1870.

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française,* Bd. 1. Paris 1905.

Chansons du XVe siècle p. p. G. Paris. Paris 1875. (Soc. d. anc. textes.)

Chansons normandes du XVe siècle p. p. A. Gasté. Caen 1866.

Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies, p. p. Th. Gerold. Bibl. Rom. 190—92.

Trente et deux *Chansons* musicales à quatre parties nouvellement et très correctement imprimées à Paris par Pierre Attaignant. (Staatsbibliothek München.)

Le Tiers Livre de *Chansons* à quatre parties (composées par Maistre Thomas Crecqvillon maistre de la Chapelle de l'empereur) contenant XXXVII chansons musicales et convenables tant a la voix comme aulx instrumentz nouvellement imprimé en Anvers par Tylman Susato. (Staatsbibl. München.)

Le douzième Livre contenant Trente *Chansons* amoureuses à cincq parties à tous instrumentz musicaulx nouvellement composées par divers auteurs, imprimé en Anvers par Tilman Susato 1550. (Staatsbibl. München.)

Les Poésies du duc *Charles d'Orléans,* p. p. Aimé Champollion-Figeac. Paris 1842.

Les Poésies du duc *Charles d'Orléans,* p. p. Ch. Héricault, 2 Bde. 1874.

Oeuvres poétiques de Christine de Pisan, p. p. Maurice Roy. 3 Bde. Paris 1886, 91, 96. (Soc. d. anc. textes.)

Châtelain, Henri, Recherches sur le vers français au XVe siècle. Paris 1908.

Davidson, F., Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade. Leipziger Diss., Halle 1900.

Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps, p. p. le marquis de Queux de St. Hilaire (t. I-VI) et Gaston Raynaud (t. VII-XI) 11 Bde. Paris 1878-1903. (Soc. d. anc. textes.)

Eckert, Über die bei altfranz. Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten. Ein Beitrag zur Wortgeschichte. Heidelberger Dissertation 1895.

Oeuvres de Froissart, Poésies, p. p. A. Scheler. 3 Bde. Bruxelles 1872.

Godefroi, Fr., Dictionnaire de l'ancienne langue française. Paris 1881—1902.

A. Hatzfeld et A. Darmesteter, Dictionnaire général de la langue Française. Paris.

Hoepffner, E., a) Eustache Deschamps. Straßburg 1904. b) Die Balladen des Dichters Jehan de le Mote. Zeitschrift für rom. Philologie 35 (1911), S. 153—66.

Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique, p. p. Antoine Vérard vers 1501. (Soc. d. anc. textes 1890.)

Jeanroy, Alfred, Les Origines de la Poésie lyrique en France au moyen âge, 2e éd. Paris 1904.

Kastner, Histoire des termes techniques de la Versification française. Revue des langues romanes 47. 1904.

Körting, G. Lateinisch-Romanisches Wörterbuch 3. Aufl. Paderborn 1907.

Langlois, M., Recueil d'Arts de seconde rhétorique. Paris 1902.

Chansons, ballades et rondeaux de Jehannot de Lescurel, p. p. A. de Montaiglon. (Bibl. Elzév 38) Paris 1855.

Littré, Dictionnaire universel de la langue française. Paris 1863.

Lubarsch, E. O., Französische Verslehre. Berlin 1879.

Guillaume de Machaut, Poésies lyriques, p. p. V. Chichmaref. 2 Bde. Paris 1909.

—, Oeuvres de Machaut, p.p. E. Hoepffner. 2 Bde. Paris 1908, 1911.

Meyer, P., Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, Romania 19 (1890), S. 1 ff.

Meyer, Rud. Adalb., Französische Lieder aus der Florent. Hs . . ., Beih. zur Zeitschr. f. rom. Phil. VIII, 1907.

Morf, Das französische Volkslied. Archiv 111, 1903.

Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranz. Lyrik. (Stengels Ausg. u. Abhandl. Bd. 98.) Marburg 1899.

Nyrop, Grammaire historique de la langue française, tome I, 3 éd. 1914.

Orth, Ferd., Über Reim und Strophenbau in der altfranz. Lyrik. Straßburger Diss. Cassel 1882.

Paris, G., Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, im Journal des Savants 1891, 1892.

Paris, G., Villon. Paris 1901.

La Prise amoureuse de Jean Acart de Hesdin (Gesellsch. für rom. Lit. Bd. 22, 1910) hg. v. E. Hoepffner.

Pfuhl, H., Untersuchungen über die rondeaux und virelais. Königsberger Diss., 1887.

Raynaud, G., Rondeaux et autres Poésies du XVe siècle. Paris 1889. (Soc. d. anc. textes.)

Ritter, O., Die Geschichte der französischen Balladenformen. Diss. von Jena. Halle 1914.

Scheler, A., Dictionnaire d'étymologie française, 3e éd. Bruxelles, Paris 1888.

Sebillet, Thomas, Art poétique françoys, p. p. F. Gaiffe, Paris 1910. Soc. d. textes fr. modernes.

Steffens, G., Die altfranz. Liederhandschrift Douce 308 (Oxford), Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen, Bd. 97, S. 283 ff., 98, S. 57 ff., 99, S. 71 ff., 339 ff.

Stengel, Edmund, a) Romanische Verslehre in Gröbers Grundriß d. rom. Philol. II, 1. Abt., S. 1—96. b) Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa- und der französischen Virelai-Formen, Zeitschr. f. franz. Sp. u. Lit. 16 (1894), S. 94—101. c) Der Strophenausgang in den ältesten franz. Balladen und sein Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in Ztschr. f. franz. Spr. u. Lit. 18 (1896), S. 83 ff.

Tiersot, J., Histoire de la chanson populaire. Paris 1889.

Tobler, Adolf, Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit, 4. Auflage, Leipzig 1903.

Thurau, G., Der Refrain in der franz. Chanson. Berlin 1901.

Vaux de Vire d'Olivier Basselin et de Jean Le Houx, p. p. L. Jacob. Paris 1885.

Oeuvres de Maître François Villon, p. p. F. Ed. Schneegans. (Bibl. rom. 35/36.)

Weckerlin, J. B., L'ancienne chanson populaire en France. Paris 1887.

Wolf, J. B, Altfranzösische Lieder. Leipzig 1831.

Zschalig, Die Verslehren von Fabri, du Pont und Sibilet. Heidelberger Diss., Leipzig 1884.

Für die Lieder des *Roman de Fauvel* konnte ich eine Abschrift aus dem Ms. Paris, B. N. fr. 146 von Prof. Hoepffner benutzen, die dieser mir gütigst zur Verfügung stellte.

Im Jahre 1875 veröffentlichte G. Paris in der SdAT: *Les Chansons du XVe siècle d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris Nr. 12744.* Wie er in der Einleitung S. VI sagt, hatte er den Plan, eine Sammlung der *Chansons du XVe siècle* nach sämtlichen Handschriften zu veröffentlichen, begnügte sich aber vorläufig damit, diese Handschrift herauszugeben, die nach seiner Ansicht neben der Hs. von Bayeux (*Bibl. Nat. fr. 9346*) die bedeutendste des 15. Jahrhunderts ist.

G. Paris veröffentlichte diese Sammlung von Liedern in derselben Reihenfolge wie die Handschrift sie bietet und beschränkt sich darauf, eine kurze Einleitung voranzuschicken und einige Anmerkungen zu den einzelnen Liedern zu geben. Ein Verzeichnis der Varianten ist zwar vorhanden, reicht aber nicht immer aus. G. Paris sagt selbst in der Einleitung S. XIV: *Mais encore une fois je n'ai pas essayé de donner ici quelque chose de complet,* und S. X: *Je ne prétends fournir ici qu'une collection importante de ces matériaux, et je m'abstiens pour le moment de présenter les résultats qui sortiront d'une étude d'ensemble.* Hieraus geht klar hervor, daß G. Paris die Absicht hatte, sich später eingehend mit dieser Sammlung zu beschäftigen. Leider ist er nicht dazu gekommen, und auch sonst hat sich meines Wissens niemand mit diesen Chansons ausführlich beschäftigt, obwohl ihre Bedeutung für die Geschichte des französischen Volksliedes allgemein anerkannt worden ist. So finden wir diese Sammlung sehr oft zitiert sowohl wegen des Inhaltes als auch der Form der darin befindlichen Lieder. Ich erwähne nur Jeanroy, der die Sammlung in seinem grundlegenden Werk *Les Origines de la Poésie Lyrique en France. Paris 1904*[2] mehrmals anführt, vgl. S. 420 und 424, und Tiersot, der in seiner *Histoire de la Chanson Populaire en France. Paris 1889* einen großen Teil seiner

Beispiele aus diesen *Chansons* nimmt, vgl. S. 84. 127 l. c. 17 nennt er die Sammlung *l'inépuisable recueil de M. G. Paris.*

In neuerer Zeit hat Th. Gerold von den 50 in der *Bibl. Romanica Nr. 190—192* veröffentlichten *Chansons Populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs Mélodies*, 22 Lieder der Sammlung von G. Paris entnommen, ohne den Text in irgend einer Weise zu verändern.

G. Paris hat bei der Herausgabe Konjekturen gemacht, die sich nicht immer halten lassen und auch die einzelnen lyrischen Formen oft nicht klar erkannt. Diese Unklarheiten und Fehler sind leicht erklärlich, da die Herausgabe dieser Sammlung zu den ersten Werken des bedeutenden französischen Romanisten gehört, und da seitdem die Wissenschaft fortgeschritten ist. Es ist daher vielleicht berechtigt, wenn ich diese Sammlung etwas eingehender behandle, wenn auch eine ausführliche Erörterung sämtlicher Lieder über den Rahmen einer Dissertation hinausgehen würde. Ich will daher nur versuchen, einen allgemeinen Überblick über die Sammlung nach Inhalt und Form zu geben und mich dann speziell einer Gattung zuwenden, die in der Handschrift besonders zahlreich und in den mannigfaltigsten Formen vertreten ist, nämlich dem Virelai. Noch ein anderer Grund veranlaßte mich, mich mit dieser lyrischen Form zu beschäftigen, nämlich der Umstand, daß bis in die neuste Zeit die Virelaiform nicht immer klar erkannt worden ist. Da die *Chansons du XVe siècle* vergriffen sind, so ist vielleicht eine Herausgabe der Virelais nicht unangebracht.

Als Vorlage zu meiner Arbeit hat mir R. Meyers Herausgabe französischer Lieder aus der Florentiner Handschrift *Strozzi Magliabecchiana Cl. VII 1040* (8. Beiheft zur Zs. f. Rom. Phil.) gedient. In mancher Hinsicht habe ich mich ihm allerdings nicht anschließen können.

Die Sammlung der *Chansons du XVe siècle* enthält 143 Lieder. Unter ihnen befinden sich nicht nur französische, sondern auch ein spanisches, Nr. 137, das G. Paris vor der Herausgabe der Handschrift im ersten Band der Romania veröffentlicht und erörtert hat, und drei dialektische, nämlich ein savoyisches Nr. 96, ein provenzalisch gefärbtes Nr. 104 und ein gaskognisches Nr. 119. Die Handschrift gehört also auch zu den gemischtsprachigen, wie die von R. Meyer herausgegebene Florentiner Handschrift *Strozzi Magliabecchiana.*

Die Lieder des Ms. gehören zum größten Teil der Volkspoesie an. Diese Ansicht vertritt auch G. Paris, wie aus seiner Einleitung S. X deutlich hervorgeht. *A côté des réminiscenses et des restes de la tradition poétique antérieure il offre en abondance les productions spontanées d'une poésie populaire toute nouvelle, tantôt purement lyrique tantôt lyrico-épique.* Anderer Ansicht ist Tiersot, der in seiner *Histoire de la Chanson Populaire* behauptet, daß die Volkslieder in der Minderzahl vorhanden sind. Vgl. l. c. S. 373: *Le recueil des Chansons du XVe siècle, bien que les chansons non populaires y soient en majorité, nous en fournit un certain nombre d'exemples* (*sc. de chansons anecdotiques et de danse*). Wenn es auch in manchen Fällen nicht ganz leicht ist zu entscheiden, ob ein Lied höfisch ist oder volkstümlichen Charakter trägt, so glaube ich auf Grund der Untersuchungen der Formen, Reime, Silbenzahl, Sprache und Melodie, daß der größte Teil der Lieder der Volkspoesie angehört. Es finden sich allerdings Anklänge an die höfische Lyrik, und die Grundformen sind wohl der Kunstpoesie entnommen. Vgl. Th. Gerold, *Bibl. Rom.* S. XXX: *Le peuple n'invente pas de nouvelles formes, il conserve et emploie celles qui étaient en usage longtemps auparavant.* Aber das Volk vereinfacht die ihm überlieferten Formen, es liebt die kunstlosen Reime und verwendet gern die Assonanzen.

Für das Volkslied ist ferner charakteristisch wie H. Morf in seinem Aufsatz über das französische Volkslied, Archiv 111 S. 155, hervorhebt, „die unzertrennbare Verbindung von Wort und Melodie. Es ist eine Zwillingsschöpfung, die Schöpfung einer Zeit, die Poesie und Musik noch nicht geschieden hat, also das Produkt älterer Kulturstufen". Aus diesem engen Zusammenhang zwischen Poesie und Musik erklärt sich z. B. in unsern Liedern die bisweilen auftretenden Unregelmäßigkeiten in der Silbenzahl.

Tiersot nennt, wie schon oben erwähnt, die Sammlung *l'inépuisable recueil de M. G. Paris*, und diese Bezeichnung ist durchaus berechtigt sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der Form. G. Paris gibt in seiner Einleitung einen kurzen Überblick über den Inhalt der Sammlung. Er sagt S. X: *Il (le recueil) contient des chants d'amour, des rondes, des pastourelles, des pièces satiriques, des chansons inspirées par les événements contemporains.*

G. Paris beginnt wohl mit Absicht seine Aufzählungen mit den *chants d'amour*, denn sie sind in der Sammlung am zahlreichsten vertreten.

1. **Die Liebeslieder** lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen:

a) Das Mädchen- oder Frauenlied. Es enthält Klagen über die Abwesenheit Nr. 36. 72. 123 oder über die Treulosigkeit des Geliebten Nr. 94. 106. In Nr. 75 und 120 beklagt sich ein Mädchen über die Verleumdung durch die *faux jaloux*, die sie und den Geliebten getrennt hat. In Nr. 11 gibt sie ihrer Klage Ausdruck, daß sie noch keinen *amy* gefunden hat: *A qui direlle sa pensée, La fille qui n'a point d'amy.* In Nr. 22 erklärt das Mädchen ihrem Geliebten zu folgen auch gegen den Willen der Eltern, und in Nr. 105 warnt sie ihren *amy*, durch Boten Nachricht zu geben *Car messagiers sont dangeroux.* Auch die besondere Art des Frauenliedes, die *Chanson de la Mal Mariée*, ist in der Sammlung vertreten: Nr. 5. 111. 118. 119. 121. Ähnliche Gedanken wie das Mädchenlied enthält

b) Das Männerlied. Die Klagen über die Treulosigkeit der Geliebten Nr. 17. 23. 33. 38. 51. 52. 114 oder der Haß und die Verwünschungen gegen die *jaloux* und *médisants* Nr. 10.

15. 31. 32. 45. 66. 76 überwiegen. Nr. 47 und 91 enthalten Liebesbeteuerungen, Nr. 48. 102. 112 Klagen des *amant*, daß er nicht Gegenliebe findet. Daneben finden sich auch zwei derbe Männerlieder Nr. 24. 35, während Nr. 34 die Klagen eines armen geplagten Familienvaters enthält: *Hellas! il est fait de ma vie: Mesnaige a pris sur moy rigour.*

c) Der Liebesdialog. Eine große Anzahl von Liedern ist in Dialogform. Sie enthalten meist gegenseitige Versicherungen der Liebe, vgl. Nr. 37. 40. 54. 55. 59. 60. 61. 62. 63. 65. 89. 101. 135. Im Gegensatz zu diesen Liedern steht Nr. 98. Hier rufen sich zwei Liebende, die sich entzweit haben, gegenseitig Schmähungen zu. Das Lied hat den bezeichnenden Refrain *Pour Dieu ne dictes pas que vous m'aiez amée.* Es ist eine sogenannte *sotte chanson*, d. i. derbes Schmählied, vgl. z. B. E. Deschamps, *Oeuvres*, Bd. 6 S. 210. — Auch ein Mailied Nr. 46 findet sich unter den Liebesliedern. Im allgemeinen herrscht in diesen Liedern die Klage, überhaupt die melancholische Stimmung vor.

Die Naturschilderungen fehlen in den Liedern, und wenn wir sie finden, vgl. Nr. 27, so dienen sie dort nur zur allegorischen Einkleidung.

An zweiter Stelle erwähnt G. Paris

2. **die Rondes,** zu denen wohl nur Nr. 136 gezählt werden darf. Es ist, wie er in der Anmerkung zu diesem Liede sagt, *une vraie chanson enfantine.*

3. **Die Pastourellen.** Sie finden sich in der Sammlung nicht in der typischen Form wie bei Bartsch, „Romanzen und Pastourellen“, Leipzig 1870, sondern in einer Form, wie sie Froissart mit Vorliebe gepflegt und die mit der Balladenform Ähnlichkeit hat, doch sind sie nicht wie Froissarts Pastourellen, vgl. *Oeuvres*, Bd. 2 aus Anlaß eines historischen Ereignisses gedichtet. Es sind die Lieder Nr. 6. 9. 12. Es gibt daneben jedoch einige Lieder, die nur inhaltlich mit der Pastourelle verwandt sind, der Form nach dagegen Chansons, vgl. Nr. 2. 3. 29. 116, oder Virelai sind, vgl. Nr. 50.

4. **Das satirische Lied.** Zu den *pièces satiriques*, wie G. Paris sie nennt, gehört nur Nr. 129, ein Spottlied auf die *gorriers ou gens à la mode.*

5. **Politische und Soldatenlieder** (*chansons d'aventuriers*) Nr. 100. 125. 128. 138. 140. 143.

Außer diesen von G. Paris zitierten Gattungen gibt es noch

6. **zwei Vaux de Vire.** Nr. 56 das bekannte, auch im Ms. von Bayeux befindliche Lied auf *Olivier Bachelin* und Nr. 42 ein höfischen Charakter tragendes *Vaux de Vire.*

Auch das häufig zitierte Entführungslied *Av'ous point veu la Perronnelle* ist in der Sammlung Nr. 39.

Schließlich muß ich noch

7. **die Romanzen** erwähnen, bei denen auch der Inhalt eine Rolle spielt. Ich beschränke mich hier darauf, sie nur anzuführen, da ich über die Romanzen an anderer Stelle ausführlicher sprechen werde: Nr. 21. 71. 78. 81. 103. Daneben finden sich Lieder, die unzusammenhängend und unverständlich sind. Wahrscheinlich sind sie schlecht überliefert, Nr. 49. 67. 134.

Es fehlen der Sammlung vollständig die religiösen und die Trinklieder.

Betrachten wir die Formen, in denen die Lieder auftreten, so ist zunächst zu bemerken, daß das Rondeau, das von den Kunstdichtern des 15. Jahrhunderts so eifrig gepflegt wurde, nicht vertreten ist. Man könnte vielleicht Nr. 105 als mehrstrophiges Rondeau mit Einschaltrefrain auffassen.

Dafür tritt das Virelai in der Sammlung häufig auf, das in der Kunstpoesie lange nicht so beliebt war wie die Ballade und das Rondeau. Christine de Pisan hat z. B. nur 22 Virelais geschrieben, Charles d'Orléans nur 4 zweistrophige Virelais (Caroles) und 16 Bergerettes. Die Vorliebe der volkstümlichen Dichtung für das Virelai erklärt sich vielleicht aus dem engen Zusammenhang, der gerade bei dieser Form zwischen Melodie und Text besteht, oder auch weil es von jeher im Volke gepflegt wurde mehr als die höfischen Charakter annehmende Ballade. Vielleicht ist auch das Virelai (in seiner einfacheren Form) erst das volkstümliche Lied, aus dem die höfische Ballade hervorging.

Auch die Ballade ist verhältnismäßig selten vertreten (13 mal). Außer diesen Formen enthält die Sammlung wie

schon erwähnt 5 **Romanzen** und eine große Anzahl Lieder, die sich in keine bestimmte Gattung einreihen lassen und die ich als **Chansons** bezeichnen möchte.

Die Romanzen.

Am wenigsten zahlreich sind abgesehen vom Rondeau in unserer Sammlung die **Romanzen** vertreten. R. Meyer definiert l. c. S. 39 die Romanze als ein mehrstrophiges volkstümliches Gedicht in Langzeilen mit Textrepetition, dessen Strophen durch einen Refrain abgeschlossen werden, der durch den Reim mit dem Text verbunden sein kann, und der meist ebenfalls aus einer Langzeile besteht. Das Charakteristische für die Romanze ist nach dieser Definition: Langzeile, Refrain und Textrepetition. Sie läßt den Inhalt unberücksichtigt, obwohl er bei der Romanze auch in Betracht kommt.

R. Meyer führt dann von den *Chansons du XVe siècle* (*éd. G. Paris*) Nr. 71, 81, 88, 97, 142, 143 als Romanzen an. Nr. 88, 97, 143 passen jedoch nicht auf R. Meyers Definition, man müßte schon gewaltsame Änderungen vornehmen, zu denen aber die Berechtigung fehlt. Vor allen Dingen fehlt diesen Liedern der Refrain. Auch Nr. 142 ist abzulehnen, da es inhaltlich keine Romanze ist. Es bleiben also von den von R. Meyer angeführten Liedern nur Nr. 71 und 81 als echte Romanzen übrig. Dazu kommt noch Nr. 78 und Nr. 21 und 103, die nur schlecht gedruckt sind.

Nr. 78 und *81* sind gleichgebaut mit überspringender Textrepetition nach der Formel: $A\ aa_1A;\ a_1a_2A;\ a_2a_3A$ etc. Nach dem gleichen Schema R. Meyer l. c. Nr. XI und Nr. XVI und *Bibl. Rom.* l. c. Nr. 23 und Nr. 25.

Keine Textrepetition hat *Nr. 71*. Schema: $A\ a_1A;\ a_2A;\ a_3A$; doch läßt es sich leicht auf die Form $A\ a_1a_2A;\ a_2a_3A$ etc. bringen. *Nr. 21* gehört zu den echten Romanzen, sobald wir die Umstellung des Refrains vornehmen, die die Musik verlangt, und die R. Meyer l. c. S. 102 vorgeschlagen hat. Die Formel ist dann ähnlich wie die von Nr. 78 und Nr. 81, nur daß der Refrain nicht durch Reim mit dem Text verbunden ist. Schema: $A\ bb_1A;\ b_1b_2A$. Auch *Nr. 103* läßt sich als

Romanze auffassen, sobald man den Refrain verschiebt und ihn nach V. 6, V. 9 und V. 12 setzt. Man erhält dann eine vierstrophige Romanze ohne Textrepetition nach der Formel: A $a_1 a_2$A; $a_3 a_4$A. Daraus läßt sich leicht die normale Form mit Repetition rekonstruieren.

Nur der Form nach eine Romanze, dem Inhalte nach ein Liebeslied, ist Nr. 142. Es ist ähnlich gebaut wie Nr. 71, Schema: A b_1A; b_2A; b_3A.

Nr. 88 dagegen ist nur inhaltlich eine Romanze, denn es fehlt der Refrain. Es ist möglich, daß er ausgefallen ist, denn die Melodie geht nach V. 2 ohne Text weiter. Die Annahme ist vielleicht nicht unberechtigt, daß diese Musik die Melodie des Refrains ist.

Nr. 97 und Nr. 143 sind keine Romanzen, da sie weder in bezug auf den Inhalt noch auf die Form der Definition der Romanze entsprechen.

Auf Grund der Untersuchung ergibt sich, daß die Romanzen in unserer Sammlung nur in einer Form vertreten sind (resp. sich auf diese Form zurückführen lassen), für die Langzeile, Textrepetition und einzeiliger Refrain das charakteristische Merkmal ist. Der Inhalt ist episch erzählend oder dialogisiert, die Anzahl der Strophen unbeschränkt. Die Form tritt in zwei Typen auf: Text und Refrain sind entweder durch Reime miteinander verbunden oder unabhängig voneinander. Das Schema ist demnach entweder: A $a_1 a_2$A; $a_2 a_3$A etc. oder A $b_1 b_2$A; $b_2 b_3$A etc.

R. Meyer unterscheidet noch eine zweite Form, bei der der Refrain nur am Anfang und Ende des Liedes überliefert ist und bei der der Text einreimig in der Mitte sich befindet. Zu dieser Gruppe gehören in seiner Sammlung die Lieder Nr. 32. 33, die fast den gleichen Text bringen. Ich möchte diese Lieder nicht als Romanzen auffassen, denn wenn sie sich auch auf die normale Form bringen ließen, so sind sie doch inhaltlich keine Romanzen, sondern vielmehr Pastourellen. Aus demselben Grunde habe ich auch G. Paris Nr. 142 abgelehnt, das R. Meyer unter die Romanzen rechnet.

Die Balladen.

R. Meyer unterscheidet l. c. S. 38 die Ballette von der kunstmäßigen Ballade. „Die Ballette wird charakterisiert durch den volkstümlichen Ton, die Mehrzeiligkeit des Refrains und die syntaktische Selbständigkeit desselben.“ Die Ballette trägt volkstümlichen, die Ballade höfischen Charakter. (Über die Etymologie von Ballette vgl. O. Ritter, Die Geschichte der franz. Balladenformen. Dissertation von Jena 1914, S. 3 ff.) Ich möchte auf diese Unterschiede nicht eingehen und nur von Balladen sprechen.

Im 14. Jahrhundert bildet sich eine feste Form für die Ballade heraus. Sie wird dreistrophig, hat einzeiligen Refrain, zeigt Angleichung des Strophenausgangs an Strophengrundstock und Refrain und Durchreim. (Vgl. E. Hoepffner, Zeitschr. für rom. Philologie Bd. 35, S. 153 ff.) Diese Form der Ballade wird von den Lyrikern des 14. und 15. Jahrhunderts, von Machaut, Deschamps, Christine de Pisan, Charles d'Orléans und anderen gepflegt. Es ist auffallend, daß so gebaute Balladen in unserer Sammlung mit Ausnahme von Nr. 127 nicht vorkommen. In der Anmerkung zu dieser Ballade sagt G. Paris: *Encore une ballade tronquée (sans envoi) qui n'a nullement le caractère populaire.* Dagegen ist zu sagen, daß der *envoi* bei der Ballade durchaus nicht nötig ist. Erst seit Deschamps tritt der *envoi* in der Ballade auf. Er ist aus der *Chanson royale* übernommen und nicht obligatorisch. So finden sich z. B. bei Charles d'Orléans Balladen mit und ohne *envoi*. G. Paris hält an seiner Ansicht, daß der *envoi* für die Ballade nötig ist, auch in seinem Werk über *Villon, Paris 1901*, fest. Er sagt S. 89: *Elle (sc. la ballade) se compose de trois strophes comptant chacune huit ou dix vers de huit ou de dix syllabes ayant toutes les mêmes rimes et le même refrain et suivies d'un „envoi“ commençant par le vocatif „Prince“, survivance toute mécanique du temps où les ballades étaient en effet adressées au prince du Pui.* Auch trägt die Ballade Nr. 127 nicht nur höfischen Charakter, wie G. Paris meint. Ein Beweis hierfür ist der sprichwörtliche, also volkstümliche Refrain *Autant en emporte le vent*, der sich auch bei Villon findet (vgl. *Bibl. Romanica, Gr. Test.* V. 385 S. 45 ff.) und Ausdrücke

wie *rouges gueux*, die sich in einem streng höfischen Lied schwerlich finden würden.

Außer Nr. 127 enthält die Sammlung nur noch 12 Balladen, unter denen nur eine Ballade Nr. 95 dreistrophig ist, die Mehrzahl (6 Balladen) Nr. 6. 7. 9. 20 (die letzten beiden Strophen gehören nicht dazu), 52. 82 sind vierstrophig, 3 Balladen Nr. 12. 113. 128 (die dritte Strophe ist, wie G. Paris wohl mit Recht meint, eine spätere Hinzufügung) sind zweistrophig, 2 Balladen Nr. 87 (die letzte Strophe gehört nicht dazu) und Nr. 120 sind fünfstrophig. In Nr. 120 ist die letzte Strophe als *envoi* aufzufassen. Die regelmäßige Form ist also gerade sehr selten vertreten. Auffallend ist das Vorherrschen der vierstrophigen Ballade, die sonst kaum in der höfischen Dichtung vorkommt. Charles d'Orléans z. B. hat eine vierstrophige englische Ballade gedichtet (*éd. Champollion Figeac* Nr. 126). In der *Hs. Douce 308* finden sich auch nur 4 vierstrophige Balladen. Vgl. O. Ritter l. c. S. 6.

Auch die zweistrophige Ballade ist äußerst selten. In der *Hs. Douce 308* finden wir noch 18 zweistrophige Balleten, von den höfischen Dichtern wird sie jedoch kaum gepflegt. Charles d'Orleans hat z. B. eine zweistrophige Ballade mit *envoi* gedichtet (vgl. éd. Héricault S. 221). Die Unregelmäßigkeit in der Strophenzahl erklärt sich wohl daraus, daß wir es hier mit Volkspoesie zu tun haben, und das Volk bindet sich nicht so streng an die Form.

Ein Hauptkennzeichen der Ballade ist der Refrain am Schlusse jeder Strophe. Wir haben in unserer Sammlung eine Anzahl von Liedern, die wie Balladen gebaut sind, denen aber der Refrain fehlt, und die auch nicht durchgereimt sind. (Vgl. z. B. Nr. 18. 125.) Sie können daher nicht als Balladen bezeichnet werden. Ich habe sie zu den Chansons gerechnet. Eine Ausnahmestellung nimmt Nr. 132 ein. Dieses fünfstrophige Lied mit *envoi* könnte man wohl als eine *Chanson royale* auffassen. Der Refrain fehlt allerdings, doch fehlt er immer in der älteren *Chanson royale.* So haben wir z. B. von *Froissart 6 Chansons royales amoureuses (éd. Scheler* S. 353—65), die sämtlich keinen Refrain haben. Erst von *Deschamps* wird der Refrain aus der Ballade in die *Chanson royale* herübergenommen.

Unter den 13 Balladen herrscht der einzeilige Refrain, der im 14. Jahrhundert üblich wird, vor. Nr. 6. 7. 12. 20. 52. 82. 87. 113. 127 haben einzeiligen, die übrigen vier Nr. 9. 95. 120. 128 haben zweizeiligen Refrain, der in der älteren Dichtung recht häufig war. Wir finden ihn z. B. in den Balladen Nr. IV und VIII der *Prise amoureuse* des *Jean Acart de Hesdin* (Gesellschaft für rom. Lit. Bd. 22, 1910, hrsg. von E. Hoepffner) und ferner in der *Hs. Douce 308*. In dieser Sammlung herrscht der mehrzeilige Refrain vor. Unter 148 Balletten haben 119 mehrzeiligen Refrain. (Vgl. O. Ritter l. c. S. 55.)

Bei zwei Balladen steht der Refrain an der Spitze und wird dann am Schlusse der Strophe wiederholt. Diese Stellung des Refrains findet sich häufig in der *Hs. Douce 308*, vgl. z. B. Nr. 12. 23. 59, und ist meistens das Kennzeichen für das Virelai. Jeanroy sagt l. c. S. 402: *Les manuscrits qui nous ont conservé des ballettes placent ordinairement le refrain en tête de la pièce, sans doute parcequ'il était en réalité chanté et repris en chœur au début.* Die Vermutung ist wohl richtig, gilt aber sicher nicht mehr für die Ballade des 15. Jahrhunderts. Die Balladen Nr. 82 und Nr. 113 sind ähnlich gebaut.

Nr. 82. Schema: A_8 $b_8c_8b_8c_8c_8a_8A_8$. Es ist eine Ballade, kein Virelai, weil der Strophenabschluß dem Strophengrundstock angeglichen ist, und weil Refrain und Abgesang nicht übereinstimmen.

Nr. 113. Schema: A_7 $b_7c_7b_7c_7d_7d_7a_7A_7$. Hier fehlt die Angleichung des Strophenausgangs an den Grundstock. Die Melodie von A a ist zwar gleich, dennoch möchte ich es nicht als Virelai bezeichnen, weil die Stollen b c b c d d nicht symmetrisch gebaut wären. Es ist vielmehr eine Ballade mit dreizeiligem Abgesang (d d a) und einzeiligem Refrain. (Man vergleiche dagegen das Virelai Nr. 24. Schema: *AB* c a c a *ab* AB. AB = Refrain, c a c a = Stollen, a b = Abgesang.)

Was die Melodie der Balladen im allgemeinen anbetrifft, so haben die Verse 1 und 3 und 2 und 4 des Strophengrundstocks gewöhnlich die gleiche Melodie. Die Melodie des Abgesangs ist mannigfach variiert, gewöhnlich hat jeder Vers eine besondere Melodie. Tiersot sagt l. c. S. 438: *La seule*

mélodie appliquée à une ballade que nous connaissions se trouve dans les Ch. du XVe siècle (éd. G. Paris) Nr. 52. Hieraus geht hervor, daß er die übrigen 12 Balladen der Sammlung, deren Melodie auch überliefert ist, nicht als Balladen erkannt hat.

Die Balladenstrophe ist dreiteilig. Sie besteht: 1. aus den beiden Stollen, die stets Kreuzreim zeigen; 2. aus dem mannigfach variierten Abgesang; 3. aus dem Refrain.

Der Abgesang in den Balladen unserer Sammlung ist meist dreizeilig, seltener zweizeilig. Gewöhnlich ist der Abgesang (E. Stengel nennt ihn Strophenabschluß) dem Strophengrundstock angeglichen. Die häufigste Form des Strophenabschlusses ist b c b Nr. 6. 12. 20. 127. Die Ballade mit zweizeiligem Refrain hat meistens den zweizeiligen Abgesang b c Nr. 9. 120. 128. Dies ist wohl das Ursprünglichere; daraus wird b c b, indem der erste Vers des Refrains zum Abschluß gezogen wird und daher ein nur einzeiliger Refrain übrig bleibt: b c B C > b c b C. Keine Angleichung des Strophenabschlusses an den Grundstock zeigt Nr. 113. Stehende Textrepetition findet sich in Nr. 12 und in der *Chanson royale* Nr. 132. Nur zwei Balladen Nr. 52. 127 und die *Chanson royale* Nr. 132 sind durchgereimt, Nr. 9 zeigt mit Ausnahme von Strophe 2 in den übrigen drei Strophen ebenfalls Durchreim.

Fassen wir das Ergebnis der Ausführungen kurz zusammen, so ergibt sich, daß die vom Kunstdichter des 14. und 15. Jahrhunderts gepflegte dreistrophige durchgereimte Ballade mit einzeiligem Refrain nur einmal vorkommt (Nr. 127). Die übrigen 12 Balladen weichen von dem Schema ab. Es ist auffallend, daß wir in dieser Sammlung des 15. Jahrhunderts noch Balladen haben, bei denen, wie in der *Hs. Douce 308*, der Refrain vorangestellt ist (vgl. Nr. 82. 113) und daß wir noch 4 Balladen mit zweizeiligem Refrain finden, der bereits im 14. Jahrhundert zu schwinden beginnt und im 15. Jahrhundert überhaupt nicht mehr bei den Kunstdichtern vorkommt. Die Regel, daß eine Ballade dreistrophig sein muß, ist mit zwei Ausnahmen auch nicht beachtet, die vierstrophige Ballade herrscht vor. Auch der Durchreim, der sich stets bei den höfischen Balladen findet, wird nur ausnahmsweise

angewendet. Unregelmäßigkeiten und Abweichungen im Bau der einzelnen Strophen sind nicht selten. (Vgl. z. B. Nr. 95. Hier ist der Strophenabschluß der 1. Strophe = aa, der 2. Strophe = cc, der 3. Strophe = ac.) Alle diese Eigentümlichkeiten unserer Balladen finden ihre Erklärung darin, daß wir es mit volkstümlichen Liedern zu tun haben, und das Volk bindet sich nicht streng an das Schema des Kunstdichters. Die Liedformen allein genügen, um das Vorherrschen der volkstümlichen Elemente zu beweisen.

Die Chansons.

Nur der kleinere Teil der Lieder unserer Sammlung gehört den *genres à formes fixes* (Balladen und Virelais) an. Außer diesen gibt es eine große Anzahl Lieder, die sich in keine feste Form fassen lassen, und die ich unter dem Namen „Chansons" in der Bedeutung: gesungene oder zum Singen bestimmte Lieder zusammenfassen möchte.

Unter diesen bilden die Refrainlieder eine Gruppe für sich. Sie sind verhältnismäßig selten. Es sind Nr. 1. 8. 29. 96. 98. 104. 111. 115. 133. 134. 136. 137. 140. Zwei unter ihnen, Nr. 29 und 104, haben Trällerrefrains, die, wie G. Thurau in seinem Werk über den Refrain in der französischen Chanson 1901 S. 12 sagt, weniger sprachliche als musikalische Bedeutung haben.

Nr. 29. $a_7 a_7 b_6 c_7 b_6 D_4 E_6 E_6'$. E = E′. D = *tanderelo*.[1])

Nr. 104. $A_{17}\ b_7 c_7 b_7 c_7 A_{17}$ bezw. $b_7 c_7 A_{17} b_7 c_7 A_{17}$ A = *Ladinderindine ladinderindine ladinderindin*. Für diesen Refrain, der sich nicht bei G. Thurau l. c. findet, habe ich keinen Beleg finden können.

Zu den jodlerartigen Refrains gehört wohl *Hauray* in *Nr. 1* Schema: $a_7 a_7\ b_7 b_4 c_7 C_2 c_7'$. Das Lied ist durchgereimt und weist viele Assonanzen auf: c = c′.

Unter den übrigen Refrainliedern gibt es einige, bei denen der Refrain wechselt, weil es der Zusammenhang verlangt. Vgl. Nr. 96. 98.

---

[1]) G. Thurau leitet es l. c. S. 35 aus *derelo*, Abschwächung von *dorelot* und der ihrer euphonischen Vorzüge wegen beliebten Silbe *tan(t)* ab.

Nr. 96. $a\,b\,b\,A$; $a\,b\,b\,A$; $a\,b\,b\,A_1$. Das Lied ist im savoyischen Dialekt.

Nr. 98. $\underset{(4+6)}{a_{10}}a_{10}b_{10}\underset{(6+6)}{B_{12}}$; $c_{10}c_{10}b_{10}\underset{12}{B_{1}}$; $d_{10}d_{10}b_{10}B_{12}e\,e\,b\,B$ etc. Hier ist der Refrainwechsel wegen der Wechselrede berechtigt. Das Lied erinnert an das Virelai, doch ist die Verszahl des Abgesangs und Refrains nicht die gleiche, und vor allem stimmt die Melodie nicht überein.

Bei Nr. 111. 133 und 140 kann man auch Refrainwechsel annehmen oder bei Nr. 111 nur den zweizeiligen Einschaltrefrain *He! mon amy, En despit de mon mary* und bei Nr. 133 nur den einzeiligen Refrain *Le bon homme* gelten lassen. Wahrscheinlich aber haben wir es in diesen Liedern mit unregelmäßigem Refrain zu tun. Ebenso in Nr. 140; hier ist der Refrain der 3. Strophe unvollständig, doch dem Inhalt der Strophe durchaus angepaßt.

Regelmäßige Refraingedichte sind Nr. 8. 115. 134. 136. 137.

1. Der Refrain ist zweizeilig. *Nr. 137.* A_8B_7 $a_8b_7a_8b_7$ A_8B_7. Es ist ein spanisches Lied; es erinnert in der Form an das Virelai, doch die Melodie spricht sehr dagegen.

2. Der Refrain ist dreizeilig. *Nr. 8.* $a_7a_7b_7B_8B_8B_8$ oder $a_7a_7a_7B_8B_8B_8$. (Hier steht $a\,B$ oder $b\,B$ vielleicht für urspr. $a\,a$ oder $b\,b$.) Die erste Strophe ist rhythmisch anders gebaut wie die übrigen, G. Paris hat sie daher mit Recht in Klammern gesetzt. Sie dient wahrscheinlich nur zur Angabe der Melodie.

3. Der Refrain ist vierzeilig. *Nr. 136.* $A_7\,B_7\,A_7'A_7$ $c_7\,c_7'c_7\,c_7'$ $d_4\,d_4\,a_4\,a_4$ $A_7\,B_7\,A_7'A_7$. $A = A'$ $c = c'$.

4. Der Refrain ist fünfzeilig. *Nr. 115.* $\underset{(4+6)}{a_{10}}a_{10}b_{10}a_{10}a_{10}b_{10}$ $C_4C_4D_4D_4C_8$.

Nr. 134. A_8B_8 $c\,c\,d\,d\,D\,D\,B\,A\,B'$. $B = B'$. Sehr eigenartig, der Sinn ist unklar.

Einzelne Refrainlieder haben stehende Textrepetition; vgl. Nr. 1. 29. 134. 136. Nr. 8 hat überspringende Textrepetition.

Unter den Chansons ohne Refrain befinden sich eine ganze Anzahl, die Unregelmäßigkeiten in bezug auf Rhythmus und Versfolge aufweisen.

1. **Chansons, die Unregelmäßigkeiten im Rhythmus aufweisen.** Nr. 26. 37.

a) Chansons in Quatrains:

Nr. 26. $a_{10}b_6a_{10}b_6$; $c_8d_6c_8d_6$; $e_8f_6e_8f_6$; $g_8h_6g_8h_6$.

b) Chansons in Quatrains und Cinquains:

Nr. 37. $\underset{(4+6)}{a_{10}}a_{10}$b a b c d c d a a b a b a a b a b. Es ist möglich, daß zwischen Strophe 3 und 4 ein *Quatrain* ausgefallen ist. Wir hätten es dann mit einem regelrechten Virelai zu tun, bei dem aber die Melodie für die Stollen (Quatrain) fehlt. G. Paris setzt das Quatrain in Klammern, weil es, wie er meint, nicht in das Lied gehört. Ich möchte die Verse beibehalten, weil es der Zusammenhang gestattet, und weil sich auch sonst in der Sammlung Lieder mit ungleich gebauten Strophen finden.

2. **Chansons, die Unregelmäßigkeiten in der Versfolge aufweisen.** Nr. 15. 66. 76. 77. 80. 123. 138.

a) Chansons in Quatrains:

Nr. 66. $a_7b_7b_7a_7$; $a_7c_7c_7a_7$; $d_7e_7d_7e_7$; $a_7f_7f_7a_7$.

Nr. 77. $a_8b_8b_8a_8$; a_8b b a; a_8a a b; b_8b b b; a_8a a b; c_8c c c.

Nr. 138. $\underset{(6+6)}{a_{12}}$a a a; b_{12}b a a; c_{12}c d d; a_{12}a a a.

b) Chansons in Cinquains:

Nr. 76. $a_8a_8b_8b_8a_8$; c_8d d e a; a_8a b b a; f_8g f g a; h_8h i i h.

c) Chansons in Sixains:

Nr. 80. $\underset{(4+6)}{a_{10}}$a b a a b; c_{10}c d e e d; f_{10}f g f f b.

Nr. 123. a a a b b b; c c c b c b; d d d b d b; d d d b d b.

d) Chansons in Huitains:

Nr. 15. $a_8b_8a_8b_8b_8a_4b_8a_4$ bezw. c_8c a c a $a_4c_8a_8$
oder d_8e d e d $a_4d_8a_8$.

3. **Chansons, die Unregelmäßigkeiten im Rhythmus und in der Versfolge aufweisen.** Nr. 33. 49. 64. 67. 69. 70.

a) Chansons in Quatrains Nr. 64. 67.

Nr. 64. $a_7b_7a_7b_7$; $c_7d_7c_7d_7$; $e_8e_8d_8d_8$.

Nr. 67. $\underset{(4+6)}{a_{10}}b_8a_8b_{10}$; $c_8d_8c_8d_8$; $e_8f_8e_8f_8$; $a_{10}b_8b_8a_8$.

b) Chansons in Cinquains:

Nr. 69. $a_8a_8b_8b_8b_8$; $c_8c_8d_6d_6c_8$; $e_8e_8f_6f_6e_8$; $a_8a_8b_8b_8a_8$. Str. 1 = 4, 2 = 3. Vermutlich ist das Lied schlecht überliefert. Der Recueil Attaignaut 42 bringt leider nur die 1. Strophe.

c) Chansons in Cinquains und Quatrains:

Nr. 70. $a_8b_8b_8c_8c_8$; $d_8e_8d_8e_8$; a_8b b c; d_8f d f; a_8b b c c. Das Lied ist vermutlich schlecht überliefert. Es ist wahrscheinlich, daß in Strophe 3 eine Zeile ausgefallen ist. Das Lied würde dann an das Virelai erinnern. Auch die Melodie spricht für das Virelai.

d) Chansons in Huitains:

Nr. 33. $a_8b_6a_8b_6a_8b_6a_8b_6$; $c_8d_8c_8d_8e_8f_6e_8f_6$; $g_8h_8g_8h_8h_8i_8h_8i_8$.

Nr. 49. a_8b a b b a c a; $d_8e_6d_8e_6f_8g_8c_8g_8$; e_8h e h h i h i. Das Lied ist unklar und unzusammenhängend; es ist wohl schlecht überliefert.

Die regelmäßigen Chansons. Es sind unter ihnen fast alle Strophengattungen vertreten.

Die Form der Laisse ist in *Nr. 143* vertreten (11 Zeilen in 12-Silblern). In die Laissenform auflösen läßt sich *Nr. 99* (wir erhalten 12 Zeilen in 14-Silblern) und *Nr. 126* (10 Zeilen in 12 Silblern).

Rimes plates weist *Nr. 84* auf $\underset{(4+6)}{a_{10}}$a b b c c d d. Überspringende Textrepetition haben die *Chansons* Nr. 117 und 130. Sie lassen sich in ein Schema bringen, wenn man je zwei Kurzzeilen zu einer Langzeile zusammenzieht. Das Schema von *Nr. 117* wäre dann $a_{16}\overset{1}{a}_{16}\overset{1}{a}_{16}\overset{2}{a}_{16}\overset{2}{a}_{16}\overset{3}{a}_{16}\overset{3}{a}_{16}$ etc. und von Nr. 130 $\underset{(8+8)}{a_{16}}a^1$ a^1a^2 a^2a^3 etc.

Chansons in Tercets.

Nr. 79. $a_6b_6a_6$; $a_6c_6a_6$; $a_6d_6a_6$.

Nr. 121. $a_8a_8b_8$; $c_8c_8b_8$; $d_8d_8b_8$.

Chansons in Quatrains. Sie sind am zahlreichsten in unserer Sammlung vertreten.

a) Die Versfolge ist aaab:

Nr. 124. $\underset{(4+6)}{a_{10}}a_{10}a_{10}b_{10}$; c_{10}c c b; d_{10}d d b etc.

b) Die Versfolge ist aabb:

Nr. 84. $a_{\underset{(4+6)}{10}}a_{10}b_{10}b_{10}$; c c d d etc.

c) Die Versfolge ist abba. Unter diesen sind:

α) In 8-Silblern Nr. 46. 94. 107. 116. 122. 141.

β) In 10-Silblern (4 + 6) Nr. 55. 58. 59. 114.

Nr. 40. 46. 58. 59. 114. 116 sind durchgereimt; Nr. 94 hat Durchreim mit Ausnahme der letzten Strophe.

d) Die Versfolge ist abab. Unter diesen sind:

α) In 8-Silblern Nr. 44. 89. 101.

β) In 10-Silblern (4 + 6) Nr. 63.

γ) In 8- und 6-Silblern Nr. 57. 85.

δ) In 7- und 6-Silblern Nr. 13.

Nr. 13. 44. 57. 101. 106 sind durchgereimt.

Chansons in Cinquains.

Nr. 47. $a_{10}a_{10}a_{4}b_{6}b_{10}$.

Chansons in Sixains.

Nr. 97. $a_{\underset{(6+6)}{12}}$b a b a a.

Nr. 118. $a_6a_6b_6a_6a_6b_6$; c_6c d c c d.

Chansons in Septains.

Nr. 100. $a_{\underset{(4+6)}{10}}$b a b b c c.

Es is dies das bekannte Balladenstrophenschema, doch ohne Refrain.

Chansons in Huitains.

a) Die Versfolge ist ababbcbc.

Nr. 11 (8-Silbler). *Nr. 18* (7-Silbler). *Nr. 73. 125* (8-Silbler). Eine sehr beliebte Form im 15. Jahrhundert. Vgl. Villon, Grand Testament und Petit Testament und Alain Chartier.

b) Die Versfolge ist ababcdcd.

Nr. 91 (6-Silbler).

c) Die Versfolge ist ababccdd.

Nr. 102 (6-Silbler).

Chansons in Neuvains.

Nr. 139. $a_8b_4a_8b_4c_8c_8d_4c_8d_4$.

Chansons in Dixains.

Nr. 25. $a_{10}b_{10}a_{10}b_{10}c_{10}c_4d_{10}c_{10}c_4d_{10}$.
(4+6)

Nr. 92. 93. $a_4a_4a_4c_4b_6c_4c_4c_4c_4b_6$.

Aus dieser Übersicht geht die reiche Mannigfaltigkeit der Chansonsformen in unserer Sammlung hervor.

Die Virelais.

Die Virelais sind, wie schon erwähnt, in unserer Sammlung verhältnismäßig stark und in so großer Mannigfaltigkeit der Formen vertreten, daß eine eingehende Untersuchung erforderlich ist.

Geschichte des Virelais.

Literaturangabe.

H. Pfuhl, Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais. Königsberger Dissertation 1887.

A. Jeanroy, Les Origines de la Poésie lyrique en France au moyen âge. 2e éd., Paris 1904, S. 426—38.

P. Meyer, Des rapports de la poésie des trouvères avec celles des troubadours. Romania 19, 1890, S. 1 ff.

E. Stengel:
  a) Romanische Verslehre in Gröbers Grundriß der romanischen Philologie II, 1. Abt., S. 1—96.
  b) Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa und der französischen Virelai-Formen in Zeitschr. f. franz. Sprache und Lit. 16 (1894), S. 94—101.

E. Hoepffner, Œuvres de Guillaume de Machaut. Bd. II, Paris 1911 (Soc. d. anc. textes), S. XLVII—LII.

O. Ritter, Die Geschichte der französichen Balladenformen. Dissertation von Jena 1914.

Das Virelai, das etwa im 13. Jahrhundert in der französischen Literatur auftaucht, wird zunächst ohne Unterschied mit der Ballette gebraucht. Ein Beweis hierfür ist die Oxforder Ballettenhandschrift *Hs. Douce 308*, die Balletten und Virelais enthält. So sind z. B. die Balletten Nr. 3. 12. 23. 24 Virelais, hingegen die Ballette Nr. 52, die im Schlußvers aus-

drücklich als Virelai bezeichnet wird *(ke cis virelis me vient d'amor)*, der Form nach kein Virelai. (Vgl. die 29 Balletten, die O. Ritter l. c. S. 47. 48 anführt, bei denen „Abschluß und Refrain einander formal gleich sind" und die daher regelmäßige Virelais sind.) Virelai und Ballette dienen ursprünglich ohne Unterschied zur Bezeichnung des Tanzliedes, wie es auch die Namen andeuten. Vgl. O. Ritter l. c. S. 63.

Man leitete das Wort Virelai oder wie es ursprünglich hieß *vireli*, gewöhnlich von *virer* (drehen), und dem Personalpronomen *li* ab. Im 14. Jahrhundert ist dann *vireli* mit *lai* zu *virelai* kontaminiert worden. Diese Ansicht vertreten z. B. Littré und Scheler. Jeanroy dagegen wendet sich gegen diese Ansicht. Er sagt l. c. S. 427 Anm.: *On a de plus voulu y retrouver à tort le thème du verbe virer.* Es ist vielmehr *une onomatopée du genre de dorenlot, vaduri, mots qui ont également servi à désigner des genres poétiques.* Darmesteter ist derselben Ansicht. Es ist schwierig in diesem Falle, wie oft wenn es sich um die Etymologie handelt, zu einem sicheren Resultat zu gelangen. G. Eckert hat meiner Ansicht nach recht, wenn er in seiner Dissertation Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten, Heidelberg 1895, S. 79 sagt: „Die Herkunft des Wortes nachzuweisen ist bis jetzt noch nicht gelungen und wird auch schwerlich gelingen." Er schließt dann mit Recht aus der Verwendung des Wortes im 13. und 14. Jahrhundert aus den verschiedenen Formen *vireli*, *virelin*, *virenli*, *veirelit*, „daß das Wort ursprünglich nicht der Gelehrtensprache angehörte. Zweifellos haben Dichter es dem Landvolke abgelauscht, dort wird sein Ursprung zu suchen sein. Wie es aber entstanden und sich entwickelt hat, wird bei der Spärlichkeit der literarischen Nachweise nach wie vor ein Rätsel bleiben".

Schon die ältesten Verfasser von Verstraktaten haben versucht Erklärungen für die Bezeichnung *virelai* zu geben. So sagt z. B. Molinet in seiner *Art de Rhétorique* (éd. Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique* S. 231), als er von *simples virelais* spricht, daß die Dichtungsart *virelai* genannt wird *pour ce gens lais les mettent en leurs chansons rurales.* Dieselbe Erklärung gibt der anonyme Verfasser der *Art et Science*

de Rhétorique vulgaire (éd. Langlois l. c. S. 291), der vollständig von Molinet abhängt (vgl. Langlois l. c. S. LXXIV). Aus diesem seltsamen Erklärungsversuch erkennt man deutlich, daß für diese Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts noch die Beziehungen des Virelais mit volkstümlichen Liedern (*chansons rurales*) fortleben. Offenbar stammt diese Ansicht aus älterer Überlieferung, die leider nicht verfolgt werden kann.

Im 14. Jahrhundert werden Ballade und Virelai voneinander getrennt. Das Virelai unterscheidet sich jetzt von der Ballade durch die Stellung des Refrains und durch das Verhältnis des Refrains zur eigentlichen Strophe. Während die Ballade meist isometrisch gebaut wird, behält das Virelai meist seine heterometrischen Verse, die ihm ein lebhaftes fröhliches Gepräge geben. Schon Fabri macht in seiner *Grand et vrai art de pleine Rhétorique* auf den heiteren Charakter des Virelais aufmerksam.

Die Virelaistrophe besteht 1. aus dem Refrain; 2. aus den beiden gleichgebauten Stollen, in der Musik *clos* und *ouvert* genannt; 3. aus dem Abgesang, der in Reim, Versart und Versfolge dem Refrain gleichgebaut sein muß; 4. aus dem Refrain. Diese Virelaiform ist wahrscheinlich durch G. de Machaut (Mitte des 14. Jahrhunderts), der ja auf dem Gebiete der lyrischen Formen so bahnbrechend gewirkt hat, in Aufnahme gekommen.

Es gibt allerdings schon vor ihm Virelais in dieser sozusagen klassischen Form, z. B. bei Jehannot de Lescurel, *Chansons Ballades et Rondeaux*, Bibl. elzév. 38, Paris 1855, Nr. 9. 19. 20. 28 und eingestreut im *Roman de Fauvel* f. 23 v⁰ und f. 27 v⁰, aber keines dieser Lieder ist von den Verfassern ausdrücklich als Virelai bezeichnet worden. Im *Roman de Fauvel* wird sogar f. 23 v⁰ als Ballade bezeichnet: *Lors a fauuel ceste balade Mise auant de cueur moult malade.* Erst G. de Machaut hat diese Gattung mit Bewußtsein und in größerem Umfang gepflegt. Er verwirft aber die Bezeichnung Virelai und will es, vermutlich um die Verwandtschaft mit der Ballade, besonders die Dreistrophigkeit schärfer hervortreten zu lassen, *chanson balladée* genannt wissen.[1])

---

[1]) Vgl. *Œuvres* de G. de Machaut p. p. E. Hoepffner, II. Bd., *Introduction* S. LII und *Remede de Fortune* l. c. II. Bd., V. 3448—50:

Diese Bezeichnung hat sich jedoch nicht eingebürgert, obgleich sein Schüler Deschamps dafür eingetreten ist. Vgl. *Art de dictier, Soc. des anc. textes* Bd. 7 S. 281: *Après s'ensuit l'ordre de faire chansons baladées que l'on appelle virelais.* Wahrscheinlich hat sich die neue Bezeichnung nicht durchgesetzt, weil seit Froissart die zweistrophigen Virelais üblicher werden und dadurch die Verwandtschaft mit der Ballade gestört wurde. Deschamps gibt dann in derselben Schrift eine durchaus richtige Definition des Virelais. Auch die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts haben sich mit dem Virelai beschäftigt. Jaques Legrand definiert in seinem Verstraktat *Des Rimes* (éd. Langlois) l. c. S. 5 ff. zwar umständlich und etwas unklar, so daß Langlois eine Erklärung zu geben für nötig findet, doch richtig die Virelaiform. Der anonyme Verfasser der *Règles de la seconde Rhétorique* (éd. Langlois) dagegen gibt nur Belehrungen über die beim Virelai zu verwendenden Versfüße und über die Verszahl in den Strophen.

Baudet Herenc, der Verfasser von *Le Doctrinal de la Seconde Rhétorique*, und der anonyme Verfasser des *Traité de l'Art de Rhétorique* erwähnen das Virelai überhaupt nicht. Langlois l. c. bemerkt dazu in der Einleitung S. XLV: *La ballade et le rondeau sont les deux seuls genres dont l'auteur donne les règles; c'était de son temps les deux genres principaux. Hors de la région normanno-picarde beaucoup de rimeurs au XVe siècle n'ont habituellement pratiqué que ces deux genres. Le lai était une chose longue et malaisée à faire et trouver, relativement peu répandu et dont notre auteur ignorait les règles. Le virelai s'était de bonne heure confondu avec une variété de rondeau.* Eine falsche Definition des Virelais gibt Molinet in seiner *Art de Rhétorique* (die früher Henry de Croy zugeschrieben wurde), vgl. Langlois l. c. S. 231. Aus dem Beispiel, das er für ein *simple virelai* gibt, geht hervor, daß er es mit dem Rondeau verwechselt. Das Schema ist

---

Encommensay ce virelay
Qu'on claimme chanson baladée
Einsi doit elle estre nommée.

Dazu bemerkt E. Hoepffner l. c. S. XLIX: *Il s'agit évidemment pour Guillaume d'imposer à son époque la désignation de chanson baladée qui lui semble préférable au mot de virelai.*

nämlich: ABBA abABabbaABBA. Der anonyme Verfasser der *Art et Science de Rhétorique vulgaire*, vgl. Langlois l. c. S. 291 schließt sich Molinet an und verfällt in den gleichen Irrtum. Denselben Fehler macht auch A. Jeanroy l. c. S. 429, auf den ich noch an anderer Stelle zurückkommen werde.

Der Verfasser des *Instructive de l'Infortuné* gibt eine richtige Definition der Bergerette, eine Bezeichnung die im 15. Jahrh. für das einstrophige Virelai aufkommt in der Form einer Bergerette nach dem Schema: ABBA cdcdabbaA etc., faßt aber das Virelai irrtümlicherweise als eine Abart des Lai auf.

Fabri definiert gleichfalls in seiner *Grand et vrai Art de pleine Rhétorique* 1521 die Bergerette richtig und macht zugleich auf die enge Verwandtschaft mit dem Rondeau aufmerksam. Das Virelai hat aber auch er nicht richtig erkannt.

Die Verslehre von Du Pont war mir nur zugänglich durch die Heidelberger Dissertation von Zschalig, die Verslehren von Fabri, du Pont und Sibilet Leipzig 1884, der sich auf eine Beschreibung des Verstraktats beschränkt.

Sibilet[1]) schließt sich im wesentlichen wie Du Pont an Fabri an. Auch er definiert das Virelai falsch und hält es für eine Abart des Lai. F. Gaiffe l. c. S. 183 Anm. 1 bemerkt dazu: *C'est, semble-t-il à l'Infortuné que remonte la responsabilité de cette confusion singulière entre deux formes poétiques si différentes.* Der Name Virelai hat vermutlich die Verwechslung begünstigt.

Wie schon erwähnt hat G. de Machaut zuerst Virelais in größerer Zahl gedichtet. Nach der Ausgabe seiner Poésies von Chichmaref 1909 besitzen wir 36 *chansons balladées* von ihm. Vgl. Bd. 1 Nr. 205 und Bd. 2 S. 581 ff. Von diesen Virelais sind alle mit einer Ausnahme (Band 2 Nr. 23) dreistrophig. Froissart dichtete 29 Virelais, die meist in seinen Versromanen eingestreut sind. Bei ihm sind bereits alle mit zwei Ausnahmen zweistrophig. Eines davon (éd. Scheler Bd. I. S. 159) ist sogar nur einstrophig, und Froissart entschuldigt

---

[1]) Dessen Art Poetique Françoys von F. Gaiffe in der *Société des Textes Français modernes, Paris 1910,* herausgekommen ist.

sich deswegen und sagt, es wäre eigentlich kein Virelai, denn es fehlte wenigstens noch eine Strophe. Mit zwei Ausnahmen sind seine sämtlichen Virelais heterometrisch. Machauts Schüler und Freund Deschamps hat die Virelaiform am meisten von den Kunstdichtern gepflegt. Wir besitzen von ihm einige 80 Virelais, von denen etwa 50 bereits zweistrophig sind. Der Herausgeber von Deschamps' Werken Bd. I—IV (*Soc. des anc. textes*) le marquis de Queux de St. Hilaire hat die Struktur der Virelais nicht immer klar erkannt und 18 Virelais falsch gedruckt.[1])

Bei Christine de Pisan tritt das Virelai schon seltener auf, wir haben von ihr nur 22 zweistrophige und ein einstrophiges Virelai.

[1]) Die falsch herausgegebenen Virelais in Band IV u. V von Deschamps' Werken S. d. Anc. Textes fr. sind:

Bd. IV. Nr. DL S. 4. Der Refrain geht bis V. 4. Die Stollen = V. 5—10. Abgesang V. 11—14. In Strophe 2 fehlt nach V. 19 eine Zeile.

Nr. DLXIII S. 19/20 V. 11 gehört noch zum Stollen und nicht zum Abgesang.

Nr. DLXIX S. 28. Der Refrain geht bis V. 6, die Stollen bis V. 12. Im Abgesang fehlt nach V. 16 ein Vers.

Nr. DXCV S. 54. V. 4 gehört zum Refrain und zum Stollen.

Nr. DCCXI S. 174. Der Refrain geht bis V. 7, die Stollen bis V. 13.

Nr. DCCXII S. 175/76. Refrain = V. 1—5, Stollen = 6—11, Abgesang 12—16.

Nr. DCCXIX S. 185/187. Die Stollen der zweiten Strophe enden mit V. 27, nicht V. 30. V. 28—35 = Abgesang.

Nr. DCCXXI S. 188/89. Der Refrain geht bis V. 4. Stollen = V. 5—10.

Nr. DCCXXIII S. 191/92. V. 23 gehört noch zum Stollen. Im Abgesang fehlt nach V. 26 ein Vers.

Nr. DCCXXIX S. 201/202. Die Stollen gehen nur bis V. 13 und V. 27.

Nr. DCCXXXI. S. 204/205. Der Refrain geht bis V. 7. Stollen V. 8—13, Abgesang V. 14—20.

Nr. DCCXXXIII S. 207/208. Die Stollen gehen bis V. 10.

Nr. DCCXXXIX S. 216. Die Stollen gehen von V. 5—10.

Nr. DCCLI S. 233/34. V. 24 gehört bereits zum Abgesang, nicht mehr zum Stollen.

Nr. DCCLVI S. 243/44. V. 24 gehört bereits zum Abgesang.

Nr. DCCLIX S. 248/49. V. 13 gehört zum Abgesang.

Nr. DCCLXIII S. 253/54 V. 1—5 = Refrain, V. 6—11 = Stollen 11—16 = Abgesang.

B. V. Nr. MLIV S. 341/342. V. 5 gehört zum Stollen und nicht zum Refrain.

Bei Charles d'Orléans finden wir das Virelai unter dem Namen *carole* wieder, der im 15. Jahrh. allgemein üblich wird. Wir haben von ihm nur 4 *caroles*, darunter eine lateinische, und 16 Bergerettes.

Der eine Herausgeber der Werke von Charles d'Orléans, *Champollion-Figeac, Paris 1842*, scheint die Struktur der Bergerette nicht erkannt zu haben, denn er bezeichnet die Bergerette bald als Rondeau bald als chanson. So sind z. B. die Chansons Nr. 70 S. 231 und Nr. 94 S. 244 und die Rondeaux Nr. 178 S. 342 und Nr. 179 S. 343 regelmäßige Bergerettes nach der Formel ABBA cdcdabbaA. Auch Héricault, der 1874 eine Ausgabe von Ch. d'Orléans in 2 Bänden veranstaltet hat, verfällt in denselben Irrtum wie Champollion-Figeac. Die Annahme liegt daher nahe, daß der Fehler schon in den Mss. vorhanden war. Diese Ansicht wird noch gestützt durch eine Bemerkung von Héricault Bd. 2 S. 285: *Cette division (sc. la classification par genres) est indiquée du reste à l'état rudimentaire dans les premiers manuscrits.* Die Verwechslung von Rondeau und Bergerette ist ein Beweis, wie eng diese Formen miteinander verwandt sind.

Im 16. Jahrh. finden wir weder Virelais noch Bergerettes in der französischen Dichtung, und es ist auch später kein Versuch mehr gemacht worden, diese Gattung zu erneuern.

E. Stengel geht in seiner „Romanischen Verslehre“, Gröbers Grundriß II S. 95, gestützt auf Fabri von dem Rondeau als Grundform für Virelai und Bergerette aus. In seinem Aufsatz über die provenz. franz. Dansa und franz. Virelaiformen (Ztschr. f. franz. Sprache u. Lit. Bd. 16 1894) widerruft er jedoch diese Ansicht. Vgl. S. 99/100: „Von einer Herleitung des Virelay und der Dansa aus dem Rondel durch Vermittlung des einstrophigen Virelay (oder der Bergerette), welche ich selbst angenommen hatte, muß abgesehen werden, weil die 3strophigen Virelays doch wohl die ältesten sind. Veranlaßt wurde ich zu meiner Annahme durch die Definition, welche Fabri von der Bergerette gab. Sie kann um so weniger in die Wagschale fallen, als Fabri vom Virelay bereits eine völlig unklare Vorstellung hat.“ Er will das Virelai aus der Ballete entstanden annehmen.

Ich möchte mich keiner dieser beiden Auffassungen anschließen, sondern vielmehr annehmen, daß diese Formen sich nebeneinander aber nicht auseinander entwickelt und sich gegenseitig beeinflußt haben.

Der Refrain wurde allmählich wie beim Rondeau so auch beim Virelai resp. bei der Bergerette nur teilweise wiederholt und der Bau dadurch undurchsichtig. Die Theoretiker des 15. und 16. Jahrh. haben daher, wie schon erwähnt, die Struktur des Virelais nicht mehr richtig erkannt. Besonders häufig ist bei ihnen die Ansicht vertreten, daß das Virelai nur eine Abart des Lais sei.

Diese Auffassung übernimmt sogar noch Lubarsch, Französische Verslehre, 1879. Er leitet S. 387 das Virelai aus dem Lai her; für ihn hat es folgendes Schema: a a b a a b a a b b c c b c c b c c d d etc. Von diesem Virelai unterscheidet er ein Refraingedicht, das auch den Namen Virelai führt und das an die Vilanelle erinnern soll. Diese Auffassung ist natürlich völlig zu verwerfen. Man braucht nur die Virelais von Machaut, Froissart oder Deschamps zu lesen, um sich von der Unrichtigkeit dieser Behauptung zu überzeugen.

Tiersot erwähnt in seiner *Histoire de la Chanson populaire en France 1889* nur ganz kurz das Virelai, als er S. 428 von den *poèmes à forme fixe* spricht: *le virelai connu de nous sous des formes différentes toutes fort compliquées.* Er spricht allerdings noch an einer andern Stelle von dem Virelai, ohne aber zu wissen, daß er diese Form behandelt. Vgl. S. 327 *Citons encore cependant le cas des couplets composés de deux parties mélodiques distinctes se succédant comme un refrain succède à son couplet: la jolie chanson du XVe siècle: „Je suis trop jeunette" en est un exemple.* Dies ist aber ein Virelai. Er fährt dann fort: *Mais ces cas sont en somme exceptionnels, la chanson populaire se plaisant bien plutôt aux formes simples et concises qu'aux développements même les plus sobres.* Tiersot beweist durch diese Bemerkung, daß er die Virelaiform nicht genau kannte, die durchaus nicht so selten ist, wie er annimmt.

Selbst A. Jeanroy hat in den *Origines de la Poésie lyrique en France, 1904*[2], das Virelai und Rondeau nicht streng von einander getrennt. Er führt auf S. 429 ff. in um-

ständlicher Weise aus, daß Deschamps mit seinen Neuerungen in bezug auf das Virelai nicht glücklich gewesen sei, und führt als Beispiele hierfür Lieder von Deschamps an, die durchaus nicht neue Virelaiformen bringen, sondern ganz regelmäßig gebaute Rondeaux sind. Ein Beweis, daß die Struktur der Virelais noch immer nicht klar erkannt worden ist, ist die vor kurzem in der Bibl. Rom. Nr. 190—92 erschienene Ausgabe der *Chansons des XVe et XVIe siècles* besorgt von Th. Gerold. Der Herausgeber sagt in der Einleitung S. XXXIII: *On notera pourtant dans les chansons populaires un assez grand nombre d'irrégularités. Tantôt le genre des rimes n'est pas le même pour les vers correspondants des différentes strophes* (cf. ch. XXIV. XXVIII), *tantôt le genre de césure ne cadre plus.* Die Lieder, die Gerold als Belege für die Unregelmäßigkeit der Verse anführt, sind ein regelmäßig gebautes zweistrophiges Virelai Nr. XXVIII und eine regelmäßige Bergerette Nr. XXIV, bei denen Stollen und Abgesang notwendigerweise verschieden sein müssen. Das Fehlen der Melodie für die Stollen hat wohl Th. Gerold zu seinem Irrtum veranlaßt.

Ferner sagt G. in der Einleitung S. XXXVIII: *Une forme un peu plus développée apparaît dans une autre chanson à danser de caractère lyrico-épique* (ch. II): *Les couplets sont de quatre vers, deux longs et deux plus courts*; *ici le refrain également placé en tête de la chanson prête sa mélodie aux deux derniers vers de la strophe.* Die Form, von der Th. Gerold spricht, ist die des Virelais, und die Übereinstimmung der Melodie des Refrains und des Abgesangs ein Hauptkennzeichen für diese Form. Auch R. Meyer hat die Virelaiform nicht erkannt, sonst würde er nicht l. c. S. 105 Nr. 36 (G. P. 50) als Chanson bezeichnen, obwohl es ein regelmäßiges Virelai ist, allerdings nicht in der Form, wie die Kunstdichter es pflegten. Ferner spricht er S. 106 von Gedichttypen, bei denen zwei verschieden gebaute Strophen miteinander abwechseln, ohne zu erwähnen, daß die angeführten Beispiele regelmäßige Virelais sind, bei denen sehr oft Stollen und Abgesang nicht gleichgebaut sind.

Diese Unklarheit, die bis heute auch bei guten Forschern über die Virelaiform herrscht, andrerseits die Wichtigkeit dieser Form für die spätere mittelalterliche volkstümliche

Dichtung sind der Grund, warum ich näher darauf eingegangen bin.[1])

Die Formen des Virelais im allgemeinen.

Wie schon früher erwähnt, besteht die Virelaistrophe aus folgenden Teilen: 1. Refrain, 2. Stollen, 3. Abgesang, so gebaut wie Refrain, 4. Refrain. Was die musikalische Komposition betrifft, so müssen Refrain und Abgesang die gleiche Melodie haben.

Diese Teile können verschieden gebaut sein. Die einfachste Virelaistrophe ist wohl diejenige, bei der der Refrain einzeilig und auch die Stollen je einzeilig sind. Die Versfolge wäre also: *A* bb*a*A. Als Beleg für diese Form möge das bekannte Virelai von Deschamps dienen *Soc. d. anc. textes fr.* Bd. 4 S. 8 *Sui-je sui je, sui-je belle*, das Deschamps absichtlich nach Art der volkstümlichen Lieder gedichtet hat, bei dem jedoch der Refrain wechselt.

Stengel, „Romanische Verslehre“, Gröbers Grundriß II S. 95, will das Lied nicht als Virelai, sondern als Vilanelle im Sinne Passerats aufgefaßt wissen, wahrscheinlich veranlaßt durch den Wechsel des Refrains. Er fügt ausdrücklich hinzu: „jedenfalls hat es aber mit dem ältesten Virelai nichts gemein“. Dieser Ansicht kann ich mich nicht anschließen. Wechsel des Refrains kommt auch in andern Liedern vor (vgl. z. B. den Abschnitt über die Chansons, S. 13. 14), ohne daß man sie deswegen als Vilanelle zu bezeichnen braucht. Außerdem kennt Deschamps im *Art de dictier* keine Vilanelle und unter den von Deschamps genannten Gattungen paßt es nur zum Virelai. Allerdings ist es freier gebaut. Auch ist die Vila-

[1]) Um den Bau des Virelais klarer zum Ausdruck zu bringen, wäre es besser, die einzelnen Strophenteile — Stollen, Abgesang und Refrain — ohne Absatz zu drucken, wie es ja auch bisweilen geschieht (vgl. z. B. Nr. XXX in den *Chansons du XVe siècle* und *Raynaud, Rondeaux et autres Poésies du XVe siècle*) und wie es der Sinn auch oft verlangt. (Vgl. z. B. E. Deschamps, *Soc. d. anc. textes fr.* Bd. 4 S. 17 und 216.) Besonders die Bergerette wird meistens richtig in eine Strophe gedruckt. R. Meyer hat dagegen bei der Herausgabe der Florentiner Handschrift Stollen und Abgesang der beiden Bergerettes Nr. 26 und 27 auseinandergerissen.

nelle jüngeren Datums, nicht vor dem 16. Jahrhundert. Vgl. Kastner, *Histoire des Termes Techniques de la Versification française* (*Rev. d. langues romanes 47, 1904*) S. 23: *Je ne connais pas d'exemple* (*sc. de vilanelle*) *antérieur à celui tiré de l'art poétique de Vauquelin de la Fresnaye.* Dieser lebte aber im 16. Jahrhundert (1535—1607).

Belege für diese einfache Virelaiform lassen sich schwer beibringen, weil leider gerade viele Volkslieder verloren gegangen sind. Es ist nicht unmöglich, daß diese Form vielleicht eine ziemlich seltene Abart des Virelais und also sekundär ist. Es ist höchst schwierig bei dem spärlichen Material zu einem sicheren Resultat zu gelangen. Nur 2 Beispiele außer Deschamps habe ich für diese einfache Virelaiform finden können und von diesen ist eins in unserer Sammlung enthalten: Nr. 131. Dieses Lied ist genau so gebaut wie D.'s Virelai, also A_7 $b_7 b_7 a_7 A_7$. Auch hier viele Assonanzen z. B. *on : our,* die für den volkstümlichen Charakter des Liedes zeugen. Die Melodie von Refrain und Abgesang ist die gleiche und dadurch ist der Beweis erbracht, daß wir es mit einem echten Virelai zu tun haben. Dieser Beweis fehlte bei Deschamps, da das Lied leider unkomponiert ist. Einen dritten Beleg für diese Virelaiform bietet folgendes im *Recueil Attaignaut, 36 chansons, 1530 München,* 14. Buch 6, enthaltene Lied:

La rosee du moys de may si m'a mouillee A

Par un matin my levai b
En my jardin m'en entray b
La trouvai le mien ami la matinee a
La rosee du moys de may si m'a mouillee A

Auch hier ist die Melodie von Refrain und Abgesang gleich. Durch diese Belege ist wohl das Vorhandensein dieser Form hinlänglich gesichert und auch musikalisch begründet. Also ist diese Form auch für Deschamps gesichert trotz des Refrainwechsels.

Zu den einfachen und vielleicht auch volkstümlichen Virelaiformen möchte ich das Virelai mit 2-zeiligem Refrain und einzeiligem Stollen rechnen. Auch diese Form

ist verhältnismäßig selten.[1]) Die Versfolge ist AB ccabAB oder AA bbaaAA. In unserer Sammlung haben wir einige solcher Virelais Nr. 22, 30, 108. Allerdings sind es nicht ganz regelmäßig gebaute Virelais, jedenfalls aber volkstümlich, der gleichteilige 10 Silbler in Nr. 22 und der 11 Silbler in Nr. 30 sind allein ziemlich sichere Kriterien dafür. Belege für diese Form finden wir ferner bei *Jehannot de Lescurel Bibl. elzév* Nr. 20 S. 36, in der von Th. Gerold besorgten Ausgabe der *Chansons des XVe et XVIe siècles* Nr. 16, 27, 46 und bei Gennrich Rondeaux Nr. 49 in einer im Druck befindlichen Ausgabe der ältesten Rondeaux usw. (mitgeteilt von Prof. Hoepffner).

Das Virelai mit 3zeiligem Refrain ist auch ziemlich selten. Christine de Pisan hat ein Virelai mit 3zeiligem Refrain gedichtet *Soc. d. anc. textes* 2. Bd. S. 244. Unsere Sammlung enthält 2 Lieder mit 3zeiligem Refrain Nr. 41 und 56. Alle 3 sind nach folgendem Schema gedichtet: ABA cdcdabaA. Weit häufiger als diese Formen sind die Virelais mit mehr als 3zeiligem Refrain vertreten. Das Virelai mit 4zeiligem Refrain herrscht in unserer Sammlung vor, während es bei den Kunstdichtern verhältnismäßig selten vertreten ist. Das Schema des Refrains ist meist ABBA seltener ABAB. Bei Machaut sind Virelais mit 4zeiligem Refrain selten. In der Form ABBA ist der Refrain bei ihm garnicht vertreten. Dafür 4mal in der Form AAAB (vgl. éd. Chichmaref Bd. 2 S. 584, 587, 589, 590) und 2mal in der Form ABAB (vgl. l. c. Bd. 2 S. 585). Froissart hat unter 29 fünf Virelais mit 4zeiligem Refrain. Deschamps hat unter 81 Virelais nur 8 mit 4zeiligem Refrain ABBA und nur ein Virelai Bd. 4 S. 184 mit dem Refrain ABAB gedichtet. Christine de Pisan hat verhältnismäßig noch am meisten diese Refrainform gepflegt. Ungefähr die Hälfte ihrer Virelais weisen 4zeiligen Refrain auf. Froissart und Deschamps bevorzugen die Form mit 5zeiligem Refrain und die Stollen in der Schweifreimstrophe. Die Versfolge ist entweder

---

[1]) H. Châtelain kennt in seinen *Recherches sur le vers français au XVe siècle* das Virelai mit ein- und zweizeiligem Refrain überhaupt nicht. Er beginnt das Kapitel XII S. 191 über das Virelai und die Bergerette sogleich mit Aufzählung der Virelais mit 3zeiligem Refrain.

A A B B A ccdccdaabbaAABBA (vgl. Froissart [éd. Scheler] Bd. 2 S. 72, 73 Deschamps Bd. IV, S. 46, 47) oder A A B B A aabaabaabbaAABBA (vgl. Desch. IV, S. 17, 18, 19) oder A A B B A bbabbaaabbaAABBA (vgl. Desch. IV, S. 21, 23, 24). Auch 6- und 7zeiliger Refrain findet sich bei Froissart und Deschamps, häufiger jedoch bei Machaut. Er hat sogar einige Virelais mit 8zeiligem Refrain gedichtet. Vgl. Bd. 2, Nr. 19, Schema: A A A B A A A B bbabbaaaabaaab A A A B A A A B.

Aus diesen Ausführungen sehen wir, daß das Virelai in gewissem Grade die umgekehrte Tendenz wie die Ballade zeigt. Während nämlich die Ballade den mehrzeiligen Refrain reduziert, zielt das Virelai darauf ab, ihm größere Ausdehnung zu geben. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß nach Machaut wieder eine Verringerung des Umfangs einsetzt. Bei Froissart und Deschamps wird der Refrain 5zeilig, bei Christine de Pisan meist 4zeilig. Dieses hängt wohl mit dem Aufgeben der musikalischen Komposition zusammen. Die ältesten uns bekannten Virelais, nämlich die Virelais, die in dem Roman de Fauvel eingestreut sind, und die Virelais bei Jehannot de Lescurel, haben 2, 3 und 4zeiligen Refrain. Machaut, Froissart und Deschamps dagegen, unter denen das Virelai gewissermaßen seine Blütezeit erlebt, pflegen das Virelai mit mehr als vierzeiligem Refrain. Nach Deschamps hat Christine de Pisan einige Virelais gedichtet, doch ohne eine Virelaiform besonders zu bevorzugen. Wir haben von ihr Virelais mit 3—7zeiligem Refrain. Charles d'Orléans kommt für die Geschichte des Virelais kaum in Betracht; von ihm besitzen wir nur 4 Virelais (caroles), unter denen 3 vierzeiligen und eins fünfzeiligen Refrain hat.

Sämtliche Virelais der Kunstdichter zeigen Durchreim, während die volkstümlichen Virelais, ich denke dabei vor allem an die Virelais unserer Sammlung, in den seltensten Fällen durchgereimt sind. Von den 43 Virelais der Sammlung weisen nur 3 Lieder Durchreim auf nämlich: Nr. 6 (G. P. 28) Nr. 18 (G. P. 5) Nr. 19 (G. P. 22).

Die Formen des Virelais in den „Chansons du XVe siècle".

Wenn wir die Virelais in unserer Sammlung betrachten, so ist zunächst auffallend, daß der Refrain mit wenigen Ausnahmen (Nr. 11. 24. 30. 75. 131) am Schluß nicht wiederholt wird. (Vielleicht ist dieses einer der Gründe, weswegen die Lieder bisher noch nicht als Virelai erkannt worden sind.) Da wir nun in diesen 5 Liedern den Refrain wiederholt finden, so ist die Annahme berechtigt, daß der Schreiber lediglich, wie es so oft vorkam, um Pergament zu sparen, den Refrain bei den anderen Virelais nicht wiederholt hat, daß er aber am Strophenende tatsächlich noch wiederholt wurde. Diese Annahme wird noch bestärkt durch die Tatsache, daß der Refrain dieser 5 Lieder ein- oder zweizeilig ist, also nicht so viel Raum wegnahm wie der drei- oder mehrzeilige Refrain. Auch wird bei 2 Liedern Nr. 16 (G. P. 68) und Nr. 27 (G. P. 56) die Wiederholung des Refrains wenigstens angedeutet.

Es sind 43 Virelais in unserer Sammlung enthalten, von denen 17 Virelais, abgesehen vom Fehlen des Refrains, durchaus regelmäßig gebaut sind.

I. Die regelmäßigen Virelais.

Teilen wir sie nach dem Refrain ein, so erhalten wir:

1. Virelais mit einzeiligem Refrain.

Nr. 1 (G. P. 131). Es ist ein regelmäßiges Virelai in der alten einfachen Form A_7 $b_7b_7a_7A_7$, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde. Es ist siebenstrophig, nicht durchgereimt mit einigen Assonanzen. Liebesklage.

2. Virelai mit dreizeiligem Refrain.

Nr. 5 (G. P. 41). Schema: $A_8B_8A_8$ $c_8d_8c_8d_8$ $a_8b_8a_8$. Zweistrophig, isometrisch, nicht durchgereimt. Dieselbe Form G. P. Nr. 56 und Christine de Pisan, *Soc. d. anc. textes* Bd 2 S. 244. Das Lied trägt volkstümlichen Charakter. Es ist voll von phantastischen Schilderungen, wie das Volk sie liebt. Die Liebe des Volkes zum Irrealen und Wunderbaren zeigt sich noch in anderen Liedern der Sammlung. Vgl. Nr. 26. 99.

3. **Virelais mit vierzeiligem Refrain.**

a) Der Refrain ist AAAB.

Nr. 6 (G. P. 4). Schema: $A_7A_7A_7B_6$ $a_7c_6a_7c_6$ $a_7a_7a_7b_6$. Einstrophig (Bergerette), heterometrisch. Liebeslied.

b) Der Refrain ist ABBA.

α) Die Stollen sind zweizeilig cdcd.

Nr. 7 (G. P. 10). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 10-Silblern (4 + 6). Der *amant* gibt seinem Haß gegen die *jaloux* Ausdruck, höfisch.

Nr. 9 (G. P. 27). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Es trägt höfischen Charakter. Allegorische Einkleidung.

Nr. 10 (G. P. 28). Zweistrophig, durchgereimt, isometrisch in 10-Silblern (4 + 6), höfisch. Das Lied enthält allegorische Elemente.

Nr. 11 (G. P. 38). V. 13—20 hat G. Paris mit Recht in Klammern gesetzt, denn diese Verse enthalten denselben Gedanken wie die V. 21—28 und stimmen den Reimen nach nicht mit den anderen Strophen überein. Auch finden sich diese Verse nicht in den Mss. von Vire und Bayeux und im *Recueil Lotrian*, die dasselbe Gedicht enthalten. Streichen wir diese Zeilen, so ist es zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 10-Silblern (4 + 6), höfisches Lied. Klagen des *amant* über die Treulosigkeit seiner Dame.

Nr. 13 (G. P. 42). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 7-Silblern. Höfisches *Vaux de Vire.*

Nr. 16 (G. P. 74). V. 21—28 setzt G. Paris in Klammern. Ich möchte mich ihm anschließen, denn die Verse finden sich auch nicht im Ms. von Bayeux und die Zeilen 25—28 sind nicht so gebaut, wie es der Abgesang verlangt. Inhaltlich ließen sie sich vielleicht halten. Streicht man also die Verse 21—28, so ist es zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Der Inhalt ist mehr volkstümlich als höfisch. Es enthält auffallend viel Sprichwörter, die sowohl in Volksliedern als auch in höfischen Liedern vorkommen.

Nr. 19 (G. P. 51). Auch dieses Lied gehört zu den regelmäßigen Virelais, weil Refrain und Abgesang übereinstimmen,

und weil die Melodie so ist, wie sie das Virelai verlangt. Die Stollen sind allerdings ebenso gebaut wie der Abgesang und der Refrain. Es zeigt sich in dieser Liedform bereits das Bestreben, das Virelai in die Chansonform überzuführen. Das Schema ist A B B A a b b a a b b a. Es ist einstrophig, isometrisch in 7-Silblern. Es enthält Klagen über die Treulosigkeit der Frau und Warnung, ihr zu trauen.

β) Die Stollen sind dreizeilig c c d c c d.

Nr. 20 (G. P. 61). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Höfischer Liebesdialog.

Es ist beachtenswert, daß alle Lieder dieser Gruppe höfisch, also wohl von Kunstdichtern verfaßt oder wenigstens von Kunstdichtern beeinflußt sind im Inhalt und auch in der Form.

c) Der Refrain ist A B A B.

α) Die Stollen sind zweizeilig c d c d.

Nr. 21 (G. P. 35). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern, derbes Männerlied. Es ist wohl volkstümlich, daher ist es auch im einfachen kunstlosen Kreuzreim statt im umfassenden Reim.

Nr. 22 (G. P. 45). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 10-Silblern (4 + 6). Höfisches Liebeslied. Der Haß gegen die *jaloux* kommt zum Ausdruck.

Nr. 24 (G. P. 109). Zweistrophig, nicht durchgereimt, heterometrisch in 8- und 6-Silblern. Preis der Nachtigall.

β) Die Stollen sind dreizeilig c c d c c d.

Nr. 25 (G. P. 43). Einstrophig (Bergerette), isometrisch in 10-Silblern (4 + 6). Klage über die Treulosigkeit der Dame und Verachtung der Frau.

4. Virelais mit sechszeiligem Refrain.

a) Der Refrain ist A A B A A B.

α) Die Stollen sind zweizeilig c d c d.

Nr. 26 (G. P. 68). Dreistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Klagen über die Leiden des Krieges (volkstümlich).

β) Die Stollen sind dreizeilig c c d c c d.

Nr. 27 (G. P. 60). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 7-Silblern. Höfische Liebeswerbung.

II. Die regelmäßigen aber falsch gedruckten Virelais.

Außer diesen 17 regelmäßigen Virelais gibt es 3, G. P. Nr. 5. 22. 108, die regelmäßig sind und nur falsch gedruckt sind. Teilen wir sie nach dem Refrain ein, so erhalten wir nur Virelais mit zweizeiligem Refrain.

Nr. 2 (G. P. 5). Wenn wir die vier ersten Kurzzeilen zu zwei Langzeilen zusammenfassen, so erhalten wir ein regelmäßiges Virelai. G. P. hält V. 13—16 und V. 20—28 für eingeschoben. Ich möchte die Verse, vielleicht mit Ausnahme von V. 27—30 (G. P. 25—28), beibehalten, denn sie passen genau in den Zusammenhang und sind genau so gebaut wie die übrigen Verse. Die Änderung im Refrain ist allein kein Grund, die Verse zu verwerfen. Dieser Refrain im Abgesang ist sehr eigenartig. Er kommt noch einmal vor in Nr. 112. Die Versfolge ist $A_{10}A$ b b a A_{1}. A_{1} = Refrain im Abgesang. Das Virelai ist fünfstrophig, durchgereimt, isometrisch im gleichteiligen 10-Silbler. Volkstümliche *Chanson de la Mal Mariée.* Aus dem volkstümlichen Charakter erklären sich auch die Abweichungen.

Nr. 3 (G. P. 22). Auch hier sind die 4 ersten Zeilen in Langverse zusammenzufassen. Die Versfolge ist dann ähnlich wie in Nr. 5 $A_{10}A_{10}$ $b_{13}b_{10}a_{10}a_{10}$. Das Lied ist zweistrophig, durchgereimt, heterometrisch in gleichteiligen 10-Silblern und in 13-Silblern (5 + 8). Es ist eigenartig, daß die beiden Stollen nicht die gleiche Silbenanzahl haben. Es trägt volkstümlichen Charakter, wie es ja nach dem Metrum zu erwarten ist.

Nr. 4 (G. P. 108). Hier müssen je zwei 6-Silbler zu einem 12-Silbler zusammengefaßt werden. Wir erhalten dann ein regelrechtes Virelai mit Binnenreim. Schema: $A_{12}A_{12}$ $b_{12}b_{12}$ $a_{12}a_{12}$. Es ist vierstrophig, isometrisch, nicht durchgereimt, in 12-Silblern (6 + 6). Das Lied trägt höfischen Charakter. Der *amant* klagt über die Treulosigkeit seiner Dame und spricht den Entschluß aus, ins Kloster gehen zu wollen.

III. Die unregelmäßigen Virelais.

Nicht immer lassen sich die Unregelmäßigkeiten wie in den oben erwähnten Fällen heben. Es gibt in unserer Sammlung eine Anzahl Virelais, die Abweichungen in bezug auf Bau und Melodie aufweisen, die aber doch als Virelai bezeichnet werden dürfen.

Zunächst gibt es eine Gruppe von Virelais, die zwar regelmäßig gebaut sind, aber deren Melodie nicht so beschaffen ist, wie sie das Virelai verlangt. 5 Virelais gehören zu dieser Gruppe, G. P. Nr. 19. 34. 48. 65. 86, und zwar fehlt bei allen die Melodie für die Stollen. Dies ist wahrscheinlich kein Zufall. Es ist möglich, daß Stollen und Abgesang die gleiche Melodie haben, und wir hätten es dann mit Liedern zu tun, die den Übergang vom Virelai zur regelmäßigen Chanson bilden. Dazu paßt auch die Tatsache, daß sämtliche 5 Lieder vierzeiligen Refrain haben.

a) Der Refrain ist ABBA.

α) Die Stollen sind zweizeilig cdcd.

Nr. 8 (G. P. 19). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern, höfisch. Es enthält Klagen des *amant*.

Nr. 12 (G. P. 34). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Volkstümlicher Charakter. Es enthält die Klagen eines armen geplagten Familienvaters.

Nr. 14 (G. P. 48). G. P. setzt V. 21—28 als nicht dazugehörig in Klammern. Dazu liegt kein Grund vor. Die Verse schließen sich dem Sinne nach an die vorhergehenden an, und der Abgesang V. 25—28 ist durchaus regelmäßig gebaut. Läßt man also die Verse 21—28 bestehen, so ist das Virelai dreistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Höfischer Dialog. Klage des *amant*, daß er nicht Gegenliebe findet und Widerspruch von seiten der Dame.

Nr. 17 (G. P. 86) V. 13—16 paßt nach Inhalt und Form nicht in das Lied, daher mit G. Paris zu verwerfen. Es ist einstrophig, isometrisch, in 7-Silblern. Der *amant* spricht seine Verachtung darüber aus, daß seine *amye* Geld für ihre Liebe haben will.

b) Der Refrain ist ABAB. Die Stollen sind zweizeilig cdcd.

Nr. 23 (G. P. 65). Zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 10-Silblern (4 + 6). Höfischer Liebesdialog, gegenseitige Liebesbeteuerungen.

Obgleich die Melodie den Stollen fehlt, so möchte ich doch diese Lieder als Virelais auffassen, denn sie sind wie regelmäßige Virelais gebaut, und es ist möglich, daß die Melodie der Stollen verloren gegangen ist. Dies hat auch der Herausgeber der Melodie für Nr. 19 angenommen, denn er sagt in der Anmerkung hierzu: *La mélodie des strophes paires manque,* wobei unter *strophes paires* die Stollen zu verstehen sind.

Zur zweiten Gruppe unregelmäßiger Virelais möchte ich diejenigen Lieder rechnen, bei denen die Melodie es gestattet, sie als Virelai anzusehen, bei denen aber die Versfolge unregelmäßig ist. Diese Gruppe ist sehr zahlreich vertreten. Innerhalb dieser Gruppe sind zunächst diejenigen Lieder zu behandeln, bei denen

A. Vereinzelte Abweichungen zwischen Refrain und Abgesang

vorkommen.

Teilen wir die Lieder nach dem Refrain ein, so ergeben sich:

1. Virelais mit zweizeiligem Refrain.

Nr. 28 (G. P. 30). Schema: *AA* bb*aa*AA. In der dritten Strophe stimmt Refrain und Abgesang im Reim nicht überein: cc statt aa. Es ist dreistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 11-Silblern (7 + 4). Es trägt volkstümlichen Charakter, wie es auch nach dem Versmaß zu erwarten ist. Schilderung eines nächtlichen Stelldichein zwischen einem Mädchen und ihrem Geliebten.

2. Virelais mit dreizeiligem Refrain.

Nr. 29 (G. P. 56). Schema: *ABA* cdcd*aba*. Der Abgesang der zweiten Strophe stimmt nicht mit dem Refrain überein: ada statt aba. Es ist zweistrophig, isometrisch in 8-Silblern. *Vaux de Vire* auf *Olivier Bachelin.*

3. **Virelais mit vierzeiligem Refrain.** ABBA.

Nr. 30 (G. P. 31). Schema: ABBA cdcdabba. Der Abgesang der 1. Strophe zeigt nicht dieselbe Versfolge wie der Refrain: baba statt abba. Es ist zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Höfisches Lied gegen die *jaloux*.

Nr. 15 (G. P. 62). Hier stimmt Refrain und Abgesang in den inneren Versgliedern nicht überein, doch wäre es möglich, daß *avoir* und *pardonner* für einen Reim gehalten wurde, da ja auch z. B. *donnée* und *oseroye* reimt. Dann kann dieses Lied auch in die Gruppe der regelmäßigen Virelais gehören. Es ist zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Höfischer Liebesdialog.

Nr. 31 (G. P. 110). Schema: ABBA cdcdabba. In Strophe 1 und 3 stimmen die Reime des Abgesangs nicht mit denen des Refrains überein wie in Strophe 2: aeea statt abba. Es ist dreistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 7-Silblern. Liebeslied.

4. **Virelais mit fünfzeiligem Refrain.**

Nr. 32 (G. P. 112). Schema: $A_8 B_6 A_8 B_6 A_9$ $c_8 d_6 c_8 d_6$ $a_8 b_6 a_8 B_6 A_9$ oder $a_8 e_6 a_8 B_6 A_9$ oder $e_8 b_6 e_8 b_6 A_9$. Nur in der ersten Strophe stimmt Refrain und Abgesang genau überein, Strophe 2 und 3 zeigt Abweichungen. Das Lied ist eigenartig, weil der letzte Vers des Abgesangs ein Refrainvers ist. Vgl. Nr. 18 (G. P. Nr. 5). Auffällig ist ferner der fünfzeilige Refrain, wo ein vierzeiliger zu erwarten ist. Also vielleicht vierzeiliger Abgesang und einzeilige Refrainzeile. Dazu stimmt die Form, die von allen andern Virelais abweicht.

Das Lied ist dreistrophig, heterometrisch, nicht durchgereimt. Höfisches Liebeslied.

Diese Unregelmäßigkeiten, die sogar nur in einzelnen Strophen vorkommen, sind zu gering, um diese Lieder nicht als Virelais aufzufassen.

B. Grundsätzliche Verschiedenheit von Abgesang und Refrain.

1. **Der Refrain ist zweizeilig,** nur eine Zeile des Abgesangs stimmt mit dem Refrain überein. Die erste Zeile ist wie bei der Ballade dem Strophengrundstock angeglichen.

Nr. 33 (G. P. 11) und *Nr. 35* (G. P. 75) zeigen die gleiche Versfolge und Silbenzahl. Beide sind nicht durchgereimt und heterometrisch. Schema A_8B_8 $\mathrm{c}_8\mathrm{d}_4\mathrm{c}_8\mathrm{d}_4d_8b_8\mathrm{A}_8\mathrm{B}_8$. Nr. 33 ist dreistrophig, Nr. 35 fünfstrophig. Beide sind Mädchenlieder und tragen volkstümlichen Charakter. Nr. 33 enthält die Klagen eines Mädchens darüber, daß sie keinen *amy* hat. Nr. 35 Klagen eines Mädchens über den Verlust des Geliebten.

Nr. 36 (G. P. 129). Schema: *AB* c*ccb*, vierstrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in volkstümlichen 10-Silblern (5 + 5). Das Lied trägt volkstümlichen Charakter. Spottlied auf die *gorriers ou gens à la mode.*

2. Der Refrain ist vierzeilig. ABAB.

Nr. 38 (G. P. 16). Schema: ABAB cdcdebeb. Zwei Verse des vierzeiligen Abgesangs stimmen in den Reimen nicht mit dem Refrain überein. Es ist vierstrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 7-Silblern. Der *amant* hat seine Geliebte mit einem andern belauscht und sieht, daß er keinen Grund zur Eifersucht hat.

3. Der Refrain ist sechszeilig.

Nr. 39 (G. P. 50). Hier müssen die beiden Langzeilen V. 9 und 10 in vier Kurzzeilen aufgelöst werden. Das Schema ist dann AABAAB ccddbddb oder eeddbffb. Nur Vers 3 und 6 des Abgesangs stimmen mit dem Refrain überein. Die Silbenzahl ist sehr unregelmäßig. Es ist zweistrophig, nicht durchgereimt, heterometrisch in 5, 6, 8, 10-Silblern. Es trägt volkstümlichen Charakter, Pastourellenmotiv.

Auch hier ist bemerkenswert, daß alle Lieder dieser Gruppe volkstümlicher Art sind, also weniger streng gebaut sind als die höfischen Lieder.

C. Die Virelaiform ist nur noch in der musikalischen Komposition zu erkennen.

Der Refrain ist vierzeilig.

Nr. 40 (G. P. 17). Schema: ABAB aaaaaabb. Bergerette, isometrisch in 8-Silblern. Die Reime des Abgesangs stimmen mit dem Refrain zwar überein, aber die Versfolge ist eine andere. Das Lied trägt höfischen Charakter. Klagen des *amant* über die Treulosigkeit der Dame.

Nr. 41 (G. P. 36). Hier fehlt der Abgesang zur 1. Strophe, vielleicht ist er ausgefallen, und der Abgesang von Strophe 2 stimmt wie in Nr. 37 nur in den Reimen, nicht aber in der Versfolge mit dem Refrain überein: b a b a statt a b b a. Dies ist wohl keine zufällige Erscheinung, sondern scheint in Anlehnung an die Chanson geschehen zu sein. Es ist zweistrophig, nicht durchgereimt, in 8-Silblern. Klage der Dame über die Abwesenheit des *amant*.

Diese Unregelmäßigkeiten sind so zahlreich und treten mit einer so großen Regelmäßigkeit auf, daß ich auch die Lieder dieser Gruppe zu den Virelais rechnen möchte. Dazu kommt noch, daß die Melodie, die ja beim Virelai wie bei kaum einer zweiten Form eine so große Rolle spielt, für die Auffassung als Virelai spricht.

Eine Sonderstellung in unserer Sammlung nimmt das Virelai Nr. 42 (G. P. 72) ein, bei dem der letzte Vers des Stollen gleichzeitig erster Vers des Abgesangs ist. Vielleicht ist dieser Vers zu wiederholen, wir haben z. B. diese stehende Textrepetition G. P. Nr. 12. Es ist zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 6-Silblern. Es enthält Klagen über die Abwesenheit des Geliebten, die Nachtigall soll Liebesbotin sein.

Stollen
Schema: A B B A c a c a b b a. Der Abgesang der ersten
Abgesang
Strophe stimmt nicht genau mit dem Refrain überein: a d d a statt a b b a. Ähnliche Virelaiformen bei Deschamps, *Soc. d.*
Refrain
anc. textes fr. Bd. IV S. 54: Schema: A B B A b a b a b b a A
Stollen Stollen
und Bd. IV. S. 52 A A B B A a a b a a b b a A und bei *Gasté*,
Abgesang
Chansons Normandes (*Caen 1866*) S. 60: Schema: A B B A
Abgesang Stollen
a b a b b a und S. 108: Schema: A B B A a b a b b a. Diese letzten
Stollen Abgesang
Formen sind wohl eher Rondeaux als Virelais (Deschamps hat sie allerdings zu den Virelais gerechnet), bei denen nur die erste Hälfte des Refrains zu wiederholen vergessen worden ist.

Leider kann ich nicht die Musik zur Unterscheidung heranziehen, da Deschamps' Virelais nicht komponiert sind und Gasté die *Chansons Normandes* ohne Musik herausgegeben hat. Jedenfalls aber ist Nr. 72 unserer Sammlung ein Virelai, allerdings sehr eigenartig gebaut. Auch die Musik ist so, wie sie das Virelai verlangt. Daß Deschamps und die Chansons Normandes solche Formen aufweisen zeigt, daß es sich um einen besondern Typus des Virelais handeln muß, der auch damals als eigene Form aufgefaßt worden ist. Diese eben besprochenen Formen zeigen den engen Zusammenhang, der zwischen Virelai und Rondeau hergestellt worden ist.

Die dritte Gruppe unregelmäßiger Virelais umfaßt diejenigen Lieder, die weder nach Bau noch nach Melodie regelmäßig sind und bei denen man allerdings starke Bedenken tragen kann, sie als Virelai aufzufassen. Es sind dies nach G. P. die Nr. 3. 24. 32. 90.

Teilen wir diese Lieder wieder nach dem Refrain ein, so ergeben sich:

1. Virelais mit zweizeiligem Refrain.

Nr. 34 (G. P. 24). Versfolge: A_7B_6 $c_8d_8c_8d_8a_8b_6A_7B_6$. Das Lied zeigt verschiedene Unregelmäßigkeiten. Zunächst ist die Versfolge in der ersten Strophe des Abgesangs d b statt a b wie oben in Gruppe B. 1. Ferner ist die erste Zeile des Abgesangs ein 8-Silbler in Angleichung an den Stollen und nicht ein 7-Silbler. Wir sehen also hier dieselbe Tendenz, die E. Stengel für die Ballade festgestellt hat, und die wir für den Reim oben (Gruppe B. 1) feststellen konnten. Schließlich stimmt auch die Melodie des Abgesangs nicht mit der des Refrains überein. Es ist möglich, daß die Melodie falsch herausgegeben ist, und daß wir es doch mit einem Virelai zu tun haben. Die Form spricht sehr dafür. Vgl. Nr. 33 (G. P. 11) und Nr. 35 (G. P. 75).

2. Virelais mit vierzeiligem Refrain.

Nr. 37 (G. P. 3). Es stimmen nur die inneren Versglieder des Abgesangs mit dem Refrain überein: d b b d statt a b b a, ähnlich wie G. P. Nr. 17 und 36 in Gruppe B, doch spricht dort die Melodie für die Virelaiform, während hier die

Melodie der Stollen fehlt. Vielleicht haben auch Stollen und Abgesang die gleiche Melodie wie oben Gruppe II. Dieses Lied zeigt wie auch die beiden folgenden starke Beeinflussung durch die Chanson. Das Lied ist zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Pastourellenmotiv.

Nr. 18 (G. P. Nr. 90). Es fehlt der Abgesang zu Strophe 2, der es dem Baue nach zu einem Virelai machen würde. Vgl. Nr. 38 (G. P. 36). Hier fehlt auch der Abgesang einer Strophe, aber hier haben wenigstens Stollen und Abgesang verschiedene Melodie. Das Lied ist zweistrophig, durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern. Es trägt höfischen Charakter. Klage des *amant* über die Trennung von der Geliebten.

Nr. 43 (G. P. 32). Bei diesem Lied ist es allerdings sehr fraglich, ob wir es noch mit der Virelaiform zu tun haben. Der Abgesang der ersten Strophe stimmt zwar im Reim mit dem Refrain überein und bei der zweiten Strophe finden wir zwar zwei gleiche Reime wie im Refrain, aber die Versfolge ist anders. Da außerdem noch die Melodie der Stollen fehlt, so haben wir es hier kaum noch mit der Virelaiform zu tun. Das Lied ist zweistrophig, nicht durchgereimt, isometrisch in 8-Silblern: höfisch, Klage über die *faux jalour*.

Man könnte auch versucht sein G. P. Nr. 97 als ein Virelai aufzufassen. Der Form nach könnte es ein einstrophiges Virelai sein. Schema: $\underset{6+6}{A_{12}}b_{12}a_{12}b_{12}a_{12}\alpha$. Vers 1 läßt sich als Refrain auffassen. Die Musik spricht aber gegen diese Annahme, das Schema der Musik wäre nämlich ab ab ab. Daher wohl kein Virelai.

Auch G. P. Nr. 2 ist kein Virelai, zeigt aber noch in den Zeilen 6—10 Spuren dieser Liedform. G. Paris sagt zu diesen Versen in der Anmerkung S. 2: *Cette strophe, qui n'a ni le rhythme ni les rimes des autres, est sans doute altérée.* Dagegen ist zu sagen, daß diese Verse Stollen eines Virelais sind und als solche vom Refrain und Abgesang abweichen müssen. Nur die Verse 6—10 oder vielmehr 6—9, denn der Refrainvers ist wohl erst nachträglich in Angleichung an die andern Strophen hinzugefügt worden, sind verändert worden, während die Verse 16—20 den andern Strophen angeglichen worden sind. Ein Beweis, daß wir es tatsächlich mit dem

Rest einer Virelaiform zu tun haben, liegt auch darin, daß die Stollen V. 6—9 eine andere Melodie haben als die Zeilen 1—5. Die Melodie der Stollen ist uns in einer Sammlung des 16. Jahrhunderts aufbewahrt worden, und Tiersot hat sie l. c. S. 81 veröffentlicht. Die Melodie der Stollen ist so, wie sie das Virelai verlangt, der Text weicht etwas von dem durch G. Paris veröffentlichten ab und zeigt, wie es ja auch zu erwarten war, nicht den Refrain. Tiersot hat die Virelaiform nicht erkannt, denn er sagt, l. c. S. 81: *Le changement de mélodie correspondant à un épisode nouveau de la poésie explique l'anomalie signalée par M. G. Paris.* Er erklärt sich also die Unregelmäßigkeit aus dem Inhalt, nicht aber aus der Form.

Dieses Lied ist ein interessantes Beispiel dafür, wie die Chanson das Virelai allmählich verdrängt hat. Die Virelaiform war wahrscheinlich zu kompliziert, und man versuchte sie durch die einfachere Chansonform zu ersetzen.

Auch das Virelai Nr. 51 unserer Sammlung zeigt mit seinem dreimaligen abba Annäherung an die Form der Chanson. Die Melodie allein spricht für das Virelai. Aber nicht nur die Chanson hat das Virelai in seiner Existenz bedroht, sondern auch die Ballade und das Rondeau. Wie eng z. B. Ballade und Virelai zusammenhängen, beweist die Ballade Nr. 113 und die Virelais Nr. 38 (G. P. 11) und Nr. 35 (G. P. 75). Vgl. auch Machauts Versuch in der *chanson balladée* Virelai und Ballade einander anzunähern, S. 21. Alle drei Lieder zeigen das für die Ballade so charakteristische Merkmal der Angleichung des Strophenausgangs an den Strophengrundstock. Daß das Rondeau und das Virelai allmählich einander angenähert wurden, geht allein aus der Tatsache hervor, daß diese Formen so oft miteinander verwechselt worden sind, z. B. von Jeanroy l. c. S. 429. Es ist also erklärlich, wenn das Virelai, von Ballade, Rondeau und Chanson bedrängt, allmählich vollständig untergegangen ist, besonders sobald es sich von der Musik loslöste. Dazu trug die größere Schwierigkeit der musikalischen Komposition auch bei, die mehrere verschiedene musikalische Sätze (für Refrain und Stollen) verlangte, während Rondeau und Chanson wenigstens darin viel einfacher waren.

Fassen wir das Ergebnis der Ausführungen zusammen, so ergibt sich, daß wir Virelais mit 1—6zeiligem Refrain in unserer Sammlung haben. Der vierzeilige Refrain, der, wie in dem Abschnitt über die Formen des Virelais im allgemeinen erwähnt würde, bei den höfischen Dichtern mit Ausnahme von Christine de Pisan und Charles d'Orléans verhältnismäßig selten ist, ist in unserer Sammlung am zahlreichsten vertreten, denn 28 Lieder unter 43 haben vierzeiligen Refrain.

An zweiter Stelle in bezug auf die Häufigkeit des Vorkommens steht der zweizeilige Refrain mit 8 Virelais. Die Kunstdichter kennen mit Ausnahme von Jehannot de Lescurel, der ein Virelai mit zweizeiligem Refrain gedichtet hat, *Bibl. elzév. Nr. XX*, diese Virelaiform garnicht. Prüfen wir diese 8 Virelais, so finden wir, daß sie alle volkstümlichen Charakter tragen, und es ist ja auch einleuchtend, daß das Volk diese einfache Form der komplizierten mit fünf- oder sechszeiligem Refrain vorgezogen hat, zumal ja der Abgesang genau so gebaut werden mußte, wie der Refrain. Es ist ferner beachtenswert, daß alle diese 8 Virelais nicht ganz regelmäßig gebaut sind. Es erklärt sich dieser Umstand wieder aus der Tatsache, daß es Volkslieder sind, denn in ihnen sind Abweichungen von der regelmäßigen Form häufig.

Der sechszeilige Refrain ist dreimal vertreten: Nr 39 (G. P. 50), Nr. 27 (G. P. 60), Nr. 26 (G. P. 68), und zwar haben Nr. 26 und 39 durchaus volkstümlichen Inhalt ein Beweis, daß das Volk auch den sechszeiligen Refrain verwandte, wenn es auch eine Vorliebe für den zweizeiligen Refrain hatte. Wir sehen hieraus, daß sich Beziehungen zwischen Form und Inhalt nur mit größter Vorsicht aufstellen lassen. 2 Virelais, Nr. 13 (G. P. 42) und Nr. 29 (G. P. 56), haben dreizeiligen, 1 Virelai Nr. 32 (G. P. 112) hat fünfzeiligen und Nr. 1 (G. P. 131) hat einzeiligen Refrain.

Sehen wir uns die Virelais in bezug auf die Anzahl der Strophen an, so finden wir, daß das zweistrophige Virelai mit 24 Liedern vorherrscht. Dies entspricht dem Brauch des 14. und 15. Jahrhunderts. Das dreistrophige Virelai dagegen kommt nur 7mal in unserer Sammlung vor und das einstrophige Virelai (Bergerette) nur 5mal. Auch die mehr als dreistrophigen Virelais, die bei den höfischen Dichtern, mit Aus-

nahme von Deschamps Bd. 4 S. 8 *Sui-je, sui-je, sui-je belle*, überhaupt nicht vorkommen, sind in unserer Sammlung vertreten. Unter ihnen nimmt das vierstrophige Virelai mit 4 Liedern die erste Stelle ein. Das fünf-, sechs- und siebenstrophige Virelai ist nur je einmal vertreten. Es ist beachtenswert, daß die mehr als dreistrophigen Lieder meist volkstümlichen Charakter haben, und dies stimmt mit der Vorliebe des Volkes überein, die Lieder lang auszuspinnen. Das Volk hält sich nicht an das enge Schema der Kunstdichter.

Was das Versmaß betrifft, so ist der 8-Silbler vorherrschend (17mal); daneben finden sich Virelais im 7-Silbler (6mal), 6-Silbler (1mal) 10-, 11- und 12-Silbler. Der 10-Silbler (4 + 6) ist 6mal, der volkstümliche gleichteilige 10-Silbler 3mal vertreten. Außerdem tritt er abwechselnd mit dem 10-Silbler (4 + 6) in Nr. 39 (G. P. 50) auf. Überall aber, wo er auftritt, zeigen die Lieder volkstümlichen Inhalt. Dasselbe gilt von dem einzigen Virelai, das im volkstümlichen 11-Silbler geschrieben ist, Nr. 28 (G. P. 30). Die meisten Virelais sind isometrisch, nur 7 Lieder sind heterometrisch. Es ist dies ein Beweis, daß wir es mit der späteren Virelaiform zu tun haben, denn das ältere Virelai bevorzugt in Übereinstimmung mit dem heiteren Charakter des Tanzliedes die heterometrische Form. Sämtliche 43 Virelais mit drei Ausnahmen — Nr. 10 (G. P. 28), Nr. 2 (G. P. 5), Nr. 3 (G. P. 22) — sind nicht durchgereimt, während die Virelais sämtlicher Kunstdichter Durchreim aufweisen. Dies ist wiederum ein Beweis, daß wir es in unserer Sammlung größtenteils mit volkstümlichen Virelais zu tun haben.

Auf Grund der Untersuchung muß die enge Definition des Virelais, wie sie von den Kunstdichtern aufgestellt worden ist, erweitert werden. Es fallen die Gebundenheit der Strophenzahl und die strenge Durchreimung. Es kann statt der eigenen musikalischen Sätze für die Stollen auch die Refrainmelodie gelten und dies führt dann zur Chanson. Als besondere Typen sind zu erwähnen: Das Virelai 1. mit Refrainwechsel (wie Deschamps, *Sui-je, sui-je* . . .), 2. mit Angleichung des Abgesangs an den Stollen, 3. mit Refrain, der in die Strophe hineingezogen ist, 4. mit letztem Stollenvers, der zugleich erster Abgesangvers ist. Die Untersuchung ist also wertvoll

für die Geschichte des Virelais. Sie zeigt die reiche Mannigfaltigkeit dieser Gattung, von der uns die Kunstdichter in Theorie und Praxis auch nicht annähernd einen Begriff gegeben haben. Sie zeigt auch die Beliebtheit dieser so oft noch verkannten Form im Lied des ausgehenden Mittelalters.

Metrik.

Die Versarten, die im 15. Jahrhundert am meisten verwandt werden, nämlich der 6-, 7- und vor allem der 8-Silbler, sind auch in unserer Sammlung die beliebtesten. Doch sind auch fast alle übrigen Zeilenarten in der Sammlung vertreten. Die kurzsilbigen Verse, wie der 2-, 3-, 4 und 5-Silbler, sind selten und treten nur in Verbindung mit längeren Versarten auf. Der 9-Silbler kommt nur ganz vereinzelt vor. Unter den Langversen ist der 10-Silbler (4 + 6) am häufigsten vorhanden. Daneben findet sich auch der volkstümliche gleichteilige 10-Silbler in 4 Liedern und der 11-Silbler in 2 Liedern. Es ist bemerkenswert, daß die Lieder, in denen die beiden Versarten vorkommen, auch inhaltlich durchaus volkstümlich sind, daß sich also Form und Inhalt entsprechen. Der 12-Silbler (6 + 6) ist auch vorhanden, doch nicht so beliebt wie der 10-Silbler (4 + 6). Die meisten Lieder sind isometrisch, nur ein kleiner Teil zeigt Mischung der Verse.

Die Cäsur.

Die Langverse, zu denen ich nicht, wie R. Meyer l. c. S. 25, die 8-Silbler zählen möchte, sondern die 10-Silbler und solche Verse, die mehr als 10 Silben haben, sind mit männlicher oder weiblicher Cäsur versehen. Die männliche Cäsur herrscht in unserer Sammlung vor. In den meisten Liedern finden wir männliche und weibliche Cäsur neben einander. Einige Lieder: Nr. 78. 84. 103. 129 haben nur männliche, andere: Nr. 22. 97. 142. 143 nur weibliche Cäsuren.

Die epische Cäsur kommt verhältnismäßig häufig vor, vielleicht wegen der Musik. Im Gegensatz dazu ist die lyrische Cäsur nur sporadisch vertreten. Wir finden sie nur in Liedern höfischen Inhalts und nur im 10-Silbler (4 + 6)

Vgl. *Pour la belle* G. P. Nr. 10 V. 19.
Jeune gente G. P. Nr. 25 V. 1.

Jamès femme G. P. Nr. 25 V. 18.
De la belle G. P. Nr. 38 V. 4.
D'aymer aultre G. P. Nr. 38 V. 12.
Quant la belle G. P. Nr. 43 V. 3.
Mais ung aultre G. P. Nr. 43 V. 7.
Comme celle G. P. Nr. 59 V. 10.
Damoiselle G. P. Nr. 63 V. 5.
Onc mès femme G. P. Nr. 63 V. 12.
Qu'il vous plaise G. P. Nr. 65 V. 8.
Pour ce qu'estes G. P. Nr. 98 V. 15.
De la belle G. P. Nr. 114 V. 2.
Autre chose G. P. Nr. 114 V. 3.

Der Hiat.

Der Hiat zwischen betontem auslautenden Vokal und vokalischem Anlaut ist in der altfranzösischen Dichtung gestattet. Er kommt in unserer Sammlung sehr häufig vor. Unter den 143 Liedern weisen nur folgende 9 keinen Hiat auf: Nr. 4. 21. 42. 54. 56. 81. 85. 92. 128. Auch in der Cäsur ist Hiat zu beobachten.

Das stumme ę wird in der Regel elidiert, auch in der Cäsur. Vgl. folgende Belege:

Pourpoint d'orfaverie : et manteaulx de damas Nr. 88 V. 4.
Je m'en suys mal trouvée : il le me fault bannyr Nr. 97 V. 3.
Je suys en grant pencée : ou le pourray choisir Nr. 97 V. 5 usw.

e im Hiat als Silbenträger kommt einige Male vor, aber stets vor einem einsilbigen Wort oder nach Muta + Liquida. Vgl. *Ung aultrë amé bien le scay* (8-Silbler) Nr. 17 V. 10. G. P. verbessert *Et ung aultre* etc. Vgl.:

De bien vivrë et mieulx avoir (8-Silbler) Nr. 49 V. 24.
Va moy fairë ung messaige (7-Silbler) Nr. 104 V. 11.
Qui pleurë et se tormente (7-Silbler) Nr. 131 V. 11,

G. verbessert:

Qui pleure et qui se tormente.

Die Assonanzen.

Ein Beweis für die Volkstümlichkeit der Lieder unserer Sammlung sind die Assonanzen, die recht häufig vorkommen. Beinahe die Hälfte der Lieder weisen Assonanzen auf.

Die bemerkenswertesten Assonanzen sind hier zusammengestellt:

pestre : *erbette* Nr. 1 V. 13. 14.
esbatre : *passe* Nr. 11 V. 14. 15.
peine : *ayme* Nr. 122 V. 1. 4.
faire : *pucelle* Nr. 21 V. 16. 17.
esbaloyer : *ostel* Nr. 24 V. 3. 5.
demande : *chambre* Nr. 72 V. 12. 14.
monde : *homme* Nr. 91 V. 17. 19.
branche : *tormente* Nr. 131 V. 10. 11.

Es assonieren Vokal + stummes *e* mit Vokal + Kons. + stummes *e*

z. B. *die* : *voisine* Nr. 12 V. 9. 11.
fleurie : *escripre* Nr. 16 V. 34. 36.
craingnoye : *nouvelles* Nr. 72 V. 5. 7.
melencolye : *lugre* Nr. 95 V. 10. 12.
voise : *joye* Nr. 106 V. 2. 4.

Es assonieren oraler Vokal mit nasalem Vokal.

z. B. *mary* : *moulin* Nr. 24 V. 14. 15.
cris : *poussins* Nr. 35 V. 10. 12.
gris : *jardrins* Nr. 99 V. 6. 8.
jour : *saison* Nr. 53 V. 2 4.
amours : *traison* Nr. 131 V. 16. 17.
amours : *raison* Nr. 131 V. 20. 21.
amours : *on* Nr. 131 V. 24. 25.

Die Reime.

Fast noch zu den Assonanzen kann man die Reime zwischen betontem auslautenden Vokal und a) Vokal + *r* im Auslaut und b) Vokal + *r* + Konsonant rechnen.

1. Es reimen

a) betonter Vokal mit Vokal + *r* im Auslaut

z. B. *gré* : *nommer* Nr. 4 V. 1. 2.
icy : *dormir* Nr. 5 V. 11. 12.
mespris : *souvenir* Nr. 15 V. 36. 37.
vous : *jour* Nr. 40 V. 14. 15.
nepveu : *meilleur* Nr. 125 V. 18. 20.

b) betonter Vokal mit Vokal + *r* + Konsonant

z. B. *m'assault* : *tresfort* Nr. 112 V. 24. 26.
hellas : *viellart* Nr. 121 V. 4. 5.
Pais Bas : *Piccars* Nr. 138 V. 9. 10.

2. Es reimen *an* mit *en* als *ãn*.

z. B. *pence* : *esperance* Nr. 13 V. 2. 4.
cent : *tant* Nr. 51 V. 6. 7.

3. Es reimt offenes *ę*, oft geschrieben *ai* oder *ay*, mit *oi* (*oy*), das wohl den Lautwert *oę* hatte.

z. B. *jamès* : *galloys* Nr. 14 V. 18. 20.
quaquet : *froit* Nr. 15 V. 4. 5.
gay : *moy* Nr. 65 V. 6. 8.
sausaye : *diroye* Nr. 73 V. 25. 27.
lesse : *angoisse* Nr. 87 V. 13. 14.
mains : *moins* Nr. 123 V. 7. 8.

4. Es reimen Vokal + *l* mit Vokal + *ł*

z. B. *elle* : *veille* Nr. 11 V. 4. 6.
chandelle : *merveille* Nr. 118 V. 3. 6.

5. Es reimen einfacher Vokal mit Diphthong.

a) *é* : *ié*

z. B. *ramée* : *mariée* Nr. 5 V. 25. 26.
bergères : *fières* Nr. 6 V. 25. 27.
changé : *congié* Nr. 77 V. 1. 4.
umbraiger : *rousier* Nr. 81 V. 2. 3.

b) *eu* : *ieu*

z. B. *amoureulx* : *envyeulx* Nr. 74 V. 21. 23.

c) *i* : *ui*

z. B. *quis* : *luy* Nr. 3 V. 17. 20.
envie : *ennuye* Nr. 85 V. 10.
nully : *ennuy* Nr. 94 V. 6. 7.

d) *en* (*an*) : *ien*

z. B. *languissant* : *vient* Nr. 23 V. 10. 11.
apointement : *rien* Nr. 43 V. 11. 13.

e) *on* : *ion*

z. B. *non* : *Marion* Nr. 1 V. 1. 2.
chapperon : *intencion* Nr. 42 V. 11. 12.

6. Es reimen *our* mit *eur.*

G. Paris hat diese Reime stets verbessert. Ein Grund hierzu liegt nicht vor, da diese Reime nach H. Châtelain *Recherches sur le vers français au XVe siècle, Paris 1907,* S. 40 im 14.—16. Jahrhundert weit verbreitet waren.

amour : *fleur* (G. P. *flour*) Nr. 50 V. 17. 20.
vous : *dangereux* (G. P. *dangeroux*) Nr. 105 V. 2. 3.
vous : *seigneur* (G. P. *seignour*) Nr. 122 V. 10. 11.
amours : *fleur* (G. P. *flour*) Nr. 131 V. 8. 9.

7. Es reimen *ur* : *eur*

seur : *coeur* G. P. 22 V. 9. 10.

Das sogenannte stumme ę.

Im Altfranzösischen gilt nach Tobler, Versbau 4. Aufl. 1903 S. 40, die Regel, daß 1. ę hinter betontem lautem Vokal und 2. ę vor der betonten Silbe immer als Silbe gerechnet wird genau so wie ein ę, das einen Konsonanten vor sich hätte. Im Neufranzösischen dagegen wird diese Silbe nicht gezählt. Der heutige Gebrauch hat nach Tobler nur sehr allmählich sich durchgesetzt. Ein Beweis hierfür ist unsere Sammlung. Dieses ę wird in den Liedern bald als Silbe gerechnet bald nicht mitgezählt. Im allgemeinen herrscht bereits die Tendenz vor, das ę nicht als Silbe zu zählen.

1. Behandlung des stummen *e* hinter einem betonten Vokal.

Das ę in dieser Stellung findet sich

a) häufig als Endung des Präsens und Imperfektums *oye.*

Dieses ę zählt mit einer Ausnahme in unserer Sammlung nicht mehr als Silbe,

z. B. *Si avoye vostre amour* (6-Silbler) Nr. 2 V. 8.
Bien la savoye garder (6-Silbler) Nr. 2 V. 9.
Mauditz soyent ces mariz jaleux (8-Silbler) Nr. 15 V. 1.

Einmal ist *oye* zweisilbig:

Et qu'il m'envoye mon amy (8-Silbler) Nr. 123 V. 33.

b) als Part. Perf. Pass. Fem. *ée.*

Es gilt im Vers nur als eine Silbe, am Versausgang bildet es natürlich weiblichen Reim,

z. B. *Que diffamée j'en seroye* (7-Silbler) Nr. 60 V. 18.
Entrée je suis en grant torment (8-Silbler) Nr. 89 V. 1.
Il m'a lessée seulle, esgarée. (8-Silbler) Nr. 94 V. 5.

c) bei den Substantiven auf *ée* und *ie* (*ye*).

Hier herrscht ziemliche Willkür, indem das *e* bald als Silbe gerechnet wird bald nicht.

α) *e* wird als Silbe gezählt,

z. B. *L'orée d'une rivière* (7-Silbler) Nr. 9 V. 2.
A l'orée d'ung vert boys (7-Silbler) Nr. 29 V. 2.
A m'amye le donray (7-Silbler) Nr. 8 V. 37.
Si ma vie n'est malleureuse (8-Silbler) Nr. 49 V. 36.
De toute joye m'a deffait (8-Silbler) Nr. 85 V. 11.

β) *e* wird nicht als Silbe gezählt,

Par ung matin l'orée d'ung boys (8-Silbler) Nr. 49 V. 9.
Et la blanche livrée porter (8-Silbler) Nr. 56 V. 6.
La dernière nuitée d'apvril (8-Silbler) Nr. 70 V. 1.
D'aller veoir m'amye par amour (8-Silbler) Nr. 70 V. 7.
De tout mon cueur de joye te vueil saisir (10-Silbler) Nr. 37 V. 17.

2. Behandlung des stummen *e* vor betontem Vokal.

Das *e* vor betontem Vokal ist in den Liedern unserer Sammlung ziemlich selten und wird nicht mehr als Silbe gerechnet:

z. B. *Qu'a peine ay peu y trouver resistance* Nr. 28 V. 10.
Jouan me creut et y alla Nr. 35 V. 19.
Sy crestienté feust unie Nr. 68 V. 31.
Les Piccarz les ont beuz les Flamans les payeront Nr. 138 V. 15.

Auch das Verb „sehen" und die davon abgeleiteten Zeiten werden in der Sammlung mit einem *e* vor dem betonten Vokal geschrieben, doch wird das *e* nicht mehr als Silbe gerechnet:

Qui nous viennent veoir trop souvent Nr. 68 V. 10.
Tenez, tenez : veez cy la rouse´Nr. 76 V. 10.
Veu qu'il est tant infame Nr. 118 V. 12 (6-Silbler)
On veoit le riche devenir povre Nr. 117 V. 55.

Es gibt endlich einige wenige Fälle, in denen das *e* nach einem Konsonanten nicht gezählt wird.

Et non pas croir(e) les rapportants Nr. 49 V. 29.
Mon pèr(e) m'a donné ung vieillart Nr. 121 V. 4.
On veoit le rich(e) devenir povre Nr. 117 V. 55.

Das Pronomen personale *elle* ist zwar vor Konsonant meist zweisilbig, doch finden sich eine ganze Reihe von Belegen, wo *elle* einsilbig ist. Vgl. z. B.:

Car elle parloit et ne savoit comment (10-Silbler) Nr. 28, V. 8
Par mal parler elle m'a fait telle presse (10-Silbl.) Nr. 28, V. 9
Qui disoit qu'elle m'amoit tant (7-Silbler) Nr. 51, V. 6
En femme quant elle se vent (7-Silbler) Nr. 51, V. 10.

Der Plural des Pronomen personale *elles* kommt in der Sammlung nur einmal vor. Vgl. G. P. 38, V. 17. An einer Stelle steht *ilz* für *elles* (vgl. Nr. 38, V. 28), an der andern *il* (vgl. Nr. 43, V. 12). Im 15. Jahrhundert steht die Form *ilz* häufig für *elles*, sie ist nicht nur in einzelnen Dialekten, sondern allgemein verbreitet. (Vgl. Brunot l. c. I.)

es vor Vokal wird bald elidiert, bald als Silbe gezählt.

1. *es* gilt als Silbe, vgl. z. B.:

Qui belles amours a souvent sy les remue 103, V. 1 (12-Silbler)
Sonnez trompettes et clairons 128, V. 12 (8-Silbler)
Pour moy soulloit faire plainctes et plours 52, V. 17 (10-Silbler).

2. *es* wird elidiert, vgl. z. B.:

Mectons noz besognes a fin 7, V. 21 (7-Silbler)
Que les gendarmes ont emmenée 39, V. 2 (8-Silbler)
Larges en vérité comme une corbeille 129, V. 8 (10-Silbler).

Diese angeführten Fälle beweisen auch, daß wir es mit Volkspoesie zu tun haben.

Lebenslauf.

Ich, Elisabeth Heldt, bin am 31. Oktober 1885 zu Königsberg i. Pr. geboren. Ich besuchte in meiner Vaterstadt die Höhere Mädchenschule des Fräulein Cochius und das Lehrerinnenseminar des Fräulein Lewitz und bestand im Oktober 1904 das Lehrerinnenexamen. Hierauf war ich 8 Monate in Frankreich und hatte von 1906—08 Erzieherinnenstellen auf Gütern in Mecklenburg und Ostpreußen inne. Von August 1908 bis August 1909 war ich in England. Oktober 1909 trat ich in die realgymnasiale Studienanstalt der Königin Luisenschule in Königsberg ein und bestand im März 1911 die Reifeprüfung. Ich studierte hierauf in Königsberg, München und Jena neuere Sprachen, Latein und Philosophie. Im Dezember 1914 bestand ich in Jena die mündliche Doktorprüfung und im Dezember 1915 die Lehramtsprüfung.

Allen meinen Lehrern möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen, besonders Herrn Professor Hoepffner, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich mit seinem Rat in liebenswürdigster Weise unterstützt hat, und Herrn Dr. Gelzer, der in Vertretung von Herrn Professor Hoepffner das Referat gütigst übernommen hat.

